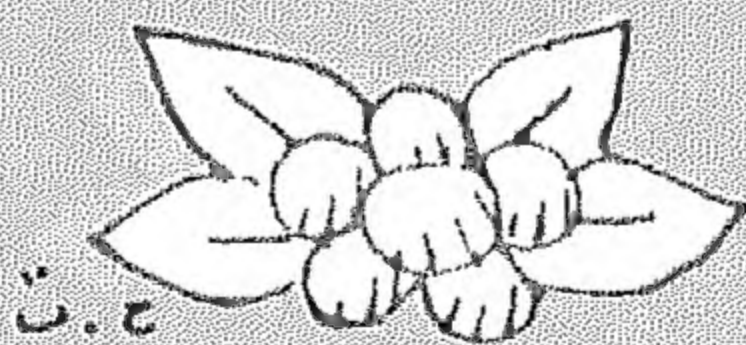


دكتور صلاح فضل

نظير البناء

في النقد الأدبي



دار الشروق

نظريّة البناءيّة
في النقد الأدبي

الطبعة الأولى

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

أستسما محمد المعتمد عام ١٩٦٨

القاهرة: ٨ شارع سيدي بويه المصري -

رابعة العدوية - مدينة نصر

ص.ب: ٣٣ البانوراما - تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩

فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢) - بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤

هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)

دكتور صلاح فضل

نظائر البناءية

في النقد الأدبي

دار الشروق

الإهداء

إلى رفيقة العمر
أقدم هذه الصفحات
فكم سلبت من وقت كان من حقها
لعلى بهذا أرد شيئاً من غوالي هباتها

مقدمة الطبعة الثانية

مضى عامان منذ صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، تحقق فيهما شيء مما كنت أطمح إليه من إثارة الاهتمام بالمناهج النقدية الحديثة عموما وبنظرية البنائية وامتداداتها التطبيقية على وجه الخصوص ، وتبين لى أن هناك بعض الإنجازات العربية التى لم أكن على علم بها عند صدور الطبعة الأولى ؛ وخاصة فى مجال الترجمة ؛ إذ قام إخواننا فى الشام بنقل بعض الدراسات الأساسية عن البنائية إلى اللغة العربية ، لكن يظل هناك أمران يعوقان جديا إمكانية الإفادة الكاملة بها ، أولهما يتصل بلغة الترجمة المعماة التى تغلب عليها العجمة والتراكيب الغريبة ، ويعز التقاطها على القارئ المختص مما يجعله يتمنى لو تمكن منها بلغتها الأصلية المفهومة ، والآخر يرتبط بعمليات النشر والتوزيع ؛ إذ تتدخل العوامل السياسية المتقلبة لتجعل الحصول على كتاب من دمشق أو بغداد أصعب على أهل مصر مثلا من طوكيو أو بكين . ويبدو أن هذه المشاكل التى تعود إلى بنية المجتمع العربى المحموم قدر على أجيالنا أن تتحمله دون أن تفقد رشدها وأملها العنيد فى تجاوزه والتفوق عليه ، عندما تصل فى نضجها إلى الحديث بلغة مشتركة والتعامل باحترام متبادل .

أما الدراسات التى ألفت فى الآونة الأخيرة داخل إطار المنهج البنائى فى التحليل الأدبى فأهمها فى تقديرى ثلاثة أعمال تسعدنى الإشارة المحتفية إليها :

أولها : الدراسة الشيقة المتمكنة التى قدمها الأخ التونسى الدكتور / عبد السلام المسدى بعنوان «الأسلوب والأسلوبية : نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب» التى نشرت عام ١٩٧٧ ، مضافا إليها مجموعة بحوثه عن «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية فى شعر المتنبى» وعرضه لكتاب «ريفاتير» مقالات فى علم الأسلوب الهيكلى» (البنائى) ودراساته عن الجاحظ وأيام طه حسين . وأهم ما يقدمه الدكتور

المسدى هو محاولة إقامة القنطرة بين الفكر اللغوى الحديث من جانب والتراث الأدبى العربى من جانب آخر ؛ فى اجتهادات نظرية وتطبيقية ذات مستوى عال من الأصالة والحدأة ، تمزج بين معطيات علم اللغة وعلم النفس اللغوى وعلم الأسلوب بمراحله المختلفة وتصهر كل هذا فى أدوات نقدية بالغة الرهافة والحساسية ، يعرض عليها نماذج من التراث فتضىء بدلالات جديدة تشهد بفاعلية المنهج ونجاحه ؛ على أنها ليست بديلا ألسنيا عن النقد ؛ بقدر ماهى إضافة علمية إلى مناهجه وتيسر رشيد لبعض طرائقه .

وثانيها : كتاب الدكتور كمال أبو ديب «جدلية الخفاء والتجلى ؛ دراسات بنيوية فى الشعر» الذى صدر عام ١٩٧٩ وسبقته مجموعة من البحوث التطبيقية المهمة ، قدم فيها الدكتور أبو ديب رؤية جديدة للشعر الجاهلى على ضوء المنهج البنائى تعد إنجازا حقيقيا يتقدم بدراسة الأدب العربى خطوات جادة فى سبيل التحليل العلمى المثمر . ولأننا نعد كتاب «جدلية الخفاء والتجلى» أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب فى جذور الشعر العربى حتى الآن فإنه يحق لنا أن نلقاها بماهى جديدة به من العناية والاهتمام ؛ إذ قد يحكم على مدى جدية المنهج وعلميته بها ، ولا يتسع المجال فى هذه المقدمة لاستقصاء جميع الجوانب الإيجابية والسلبية فيها . وهذه هى طريقة الحفاوة النقدية الوحيدة وحسبنا أن ثبت بعض الملاحظات الأساسية كمدخل للحوار عنها :

١- يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن «الفضاء الشعري» - وهو عنوان مستعار من الكاتب الفرنسى «موريس بلانشو» - باقتطاع جذاذات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبين محددين ؛ وبالرغم من أن محور الثنائية أساسى فى المنهج البنىوى إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري ؛ بل ييوح كل نص بمحوره ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحى بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقة ، والاقتصار على المستوى الثنائى المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الحرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص ، وقد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائى أو غيره . على أن أخطر ما فى هذا الفصل لا يقف عند ذلك ، بل يتمثل فى القفز المفاجئ من جزئية صغيرة تتصل بنسق موسيقى صوتى فى الشعر

إلى الحديث العام عن بنية الثقافة والحياة بطريقة لا تراعى الاختلاف الجوهرى بين الظواهر المتنوعة ؛ إذ يفترض أن ما يصدق على تصور جزئى بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم ، مما يكاد يخرج بنا عن روح المنهج العلمى الذى تحاول البنائية الاقتراب منه .

٢ - وقريب من هذا المزلق ما وقع فيه المؤلف عند حديثه عن «الأنساق البنيوية فى الفكر الإنسانى والعمل الأدبى» ؛ إذ التقط عدة نماذج عشوائية - أو مختارة عمدا - من الشعر والقصة والأسطورة بحثا عن بنية ثلاثية - هذه المرة - بشكل يكاد يقودنا إلى الإيمان بما للرقم ٣ من قوة سحرية أسطورية تخضع لها كل مظاهر الحياة ، فإذا ما تذكرنا شرط النموذج فى التحليل البنىوى السليم باعتباره فرضا علميا يستقيه الباحث من مادته نفسها ويشرح به جوانبها المختلفة فى حركة متذبذبة مثل حركة المكوك - على ما هو معروف عند ليفى سترافوس وجولدمان مثلا - أدركنا أن الفكرة الثلاثية المسبقة التى تختار الأمثلة المتطابقة معها ليست استقرائية ولا شارحة ؛ وأن هذا المنطلق نفسه تجهل البنية لمحاربته لما فيه من تبسيط شديد يلتمس النظام فى السطح المباشر .

٣ - أما الفصل الخامس الذى يقدم فيه المؤلف دراسات معمقة فى شعر أبى نواس وأبى تمام فهو صلب الكتاب وأقوى ما فيه ؛ إذ يعمد الدكتور كمال أبو ديب إلى مجموعة من النصوص المختارة على أساس منهجى سليم ليكتشف من خلالها أنساقا بنيوية بالغة التماسك والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة ، ومع أنه لا يزال يخضع لسطوة فكرة النموذج الثلاثى إلا أن هذا لا يهدده بقدر ما يوقفه عند مرحلة محددة ؛ فقد كان بوسع أن يتابع انتقاء الأمثلة التى تمده بفرص أوفر لاختبار مستويات متعددة ، يستطيع من خلالها أن يدعم نتائجه عبر شبكة العلاقات الموسيقية والدلالية والرمزية المتفاعلة .

٤ - ومع أن الباحث يركز فى تحليله فحسب على المستوى السياقى الذى يبرز التضاد بين عالمين متجاورين فى النصوص ، إلا أنه قد حاول فى بعض الأحيان أن يفيد من إمكانات تقاطع المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى ، وإن لم تشتبك علاقات الغياب فى تحليله بعلاقات الحضور لتبرز الطبيعة الاستعارية التصويرية

للشعر ، وتختبر فعاليتها المجازية ومستواها الفني ؛ إذ إنه بالطريقة التي أجرى بها الدكتور كمال أبو ديب تحليله يستوى إن كان النص شعرا أو نثرا ، فلم يتداخل لديه المستوى الصوتي الموسيقي بالمستوى الرمزي إلا فى حالات قليلة عند بحثه عن وظيفة النبر الدلالية ، ولم يتمكن الباحث للأسف من جلاء هذا الجانب ومضى منتشيا ببلاغته الشامية المثيرة يكرر مقولات لا تتسم بالدقة العلمية الجديرة بمثل هذا البحث الرائد الخطير الذى يظل بالرغم من ذلك أقوى محاولة تطبيقية للبنىائية فى الأدب العربى حتى الآن ، ولا يضيره على الإطلاق ما يتسم به من صعوبة وجدة ، لأن التأسيس المنهجى لا يتوخى التبسيط ولا يفرح بالإنجازات القريبة .

أما العمل الثالث الذى لا يفوتنى التنويه به فهو كتاب المرحوم الأستاذ الدكتور / زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية ، الذى صدر غالبا عام ١٩٧٨ - إذ إنه لا يحمل تاريخ صدوره - وهو كتاب عالم قدير يتخذ منظورا فلسفيا يشرح من خلاله إشكالية البنية اعتمادا على مقولات المعرفة . وبدلا من التركيز على مبادئ البنىوية وشرح كيفية تشكلها وممارستها لوظائفها يعمد إلى تناول أهم أقطاب البنىوية بالعرض المتقصى لأرائهم وأعمالهم ، فهو إذن كتاب عن البنىويين فى الدرجة الأولى كان القارئ العربى فى حاجة شديدة إليه ، وإذا كنا لا نستطيع أن نتبين بدقة ما إذا كانت ملاحظاته النقدية عنهم من حصاد تجاربه الخاصة أو نتيجة لقراءاته فإن مرجع ذلك يتصل بمنهجه فى التأليف وعاداته فى التخفيف من الإشارات التوثيقية . ومع أن هذا الكتاب يختلف بالضرورة عن دراستنا لاختلاف المنظور الفلسفى عن الأدبى من ناحية ولتركيزه على أصحاب البنىائية واهتمامنا بمبادئها النظرية من ناحية أخرى ؛ إلا أنه يظل مرجعا أساسيا يعرض أهم مفكرى البنىائية بأستاذية واقتدار ، ويعد دليلا لكل من يتصدى لنقل آثارهم الكبرى إلى اللغة العربية ، حتى لا نترك جانبا تلك الرؤوس ونبحث عن أعمال ثانوية أو متخلفة ننفق فيها وقتنا وجهدنا ترجمة ودراسة كما يحدث فى كثير من الأحيان .

على أن هناك مشكلة ملحة تفرض علينا مواجهة سريعة هى مشكلة المصطلح النقدى الناجم عن دخول البنىائية إلى مجال الثقافة العربية ، فكل الدراسات التى

ألمحنا إليها تجتهد في نحت مصطلحاتها الخاصة فتوفق أحيانا وتتعسف وتخفق أحيانا أخرى ، وقد آن الأوان لمجامعنا العلمية واللغوية والجامعية أن تتصدى لتيسير مهمة الباحثين وتوحيد اللغة التي يتحدثون بها ، لا بالتجاهل والعزلة المصطنعة ، وإنما بالممارسة الحية لوظيفتها الأساسية في عقد الندوات والملتقيات العلمية لمناقشة إشكالية المصطلح في دراساتها الحديثة واقتراح الحلول والبدائل له ؛ عندئذ لا نصطدم في كتاب معين بكلمات محلية تقيم حاجزا بينه وبين قرائه في أماكن أخرى من الوطن العربي ، مثلما نرى عند كمال أبو ديب في ترجمته للمحور الاستبدالي بأنه «شاقولي» ، كما نتفادى بعض النحوت الغربية كالتى نراها عند الدكتور/ زكريا إبراهيم في ترجمته لمبدأ الانبثاق بأنه «المحاثية» وفي بعض مصطلحات الدكتور المسدى التى تحتاج لمراجعة وتثقيف بالرغم من جهده في تحريرها والنص عليها وشرحها فى ثبت ملحق بكتابه .

ولا يسعنى آخر الأمر إلا أن أتقدم بأخلص الشكر والامتنان لجميع الأساتذة والإخوة الزملاء الذين أسبغوا على هذا الكتاب ما لا يستحق من تقدير .

أما هؤلاء الأصدقاء الذين رأوا فى عرض نظرية البنائية بتلك الطريقة عجمة شديدة تستعصى على الفهم أو تتعسف فى حشر العناصر الغربية فى الفكر النقدي العربى فيكفى أن أذكرهم بأن أهم مقولات ومصطلحات البلاغة العربية مثلا مأخوذ فى جوهره من مبادئ البلاغة اليونانية ؛ وإن كان قد خضع بعد ذلك فى نمائه وتطوره للمقتضيات الموضوعية للواقع العربى الإسلامى ، وأن لحظات التفوق فى أية ثقافة ترتبط عضويا بمدى انفتاح شهيتها لتمثل العناصر الإيجابية فى الثقافات الأخرى مستجيبة لحاجاتها الداخلية أولا ، وأن استقلال الشخصية يختلف عن العزلة والضمور ، وأن تلك المناهج العلمية ملك مشاع وإنجاز إنسانى للجميع ، ولعل من لم يسهم فى تشكيلها أشد حاجة إليها ممن توافرت لديه العوامل لإنضاجها وبلورتها .

دكتور صلاح فضل

مقدمة الطبعة الأولى

هذا بحث يختلف جد الاختلاف عما يألوه الناس ويأنسون إليه فى البحوث الأدبية، لا لأنه يتعرض لأصعب المناهج الحديثة وأدقها وأكثرها جفافا وأبعدها عن المصطلحات والتصورات التقليدية فحسب، ولكن لأنه يلتزم بمستوى نظرى تجرىدى عال يقتضى منه العزوف عن التطبيقات المبتسرة المبسطة فى محاولة لاستيعاب النظرية أولا وموقعها فى إطارها الثقافى الشامل ثانيا، واصطناع كلماتها الجديدة التى تفاجئ القارئ وتحمله على أن يقطع صلته بما يسميه مفكرو البنائية بعصر التشبيهات، بحثا عن تسمية الأشياء من خلال تركيبها وتحليلها ووصف وظائفها؛ فهو مغامرة حقيقية فى قلب الفكر المعاصر اقتضت جهدا شاقا لن يلبث القارئ أن يدرك بدوره ضرورة أدائه لما يعادله من مشقة إن كان جادا فى متابعة خطواته بما تتطلبه من يقظة وحساسية.

وإذا كنا قد تعودنا فى سبل الدراسات الأدبية أنها تمضى بيسر وهواة طبقا لمناهج تاريخية أليفة، تكاد تخلو من الفلسفة الحية، إذ تتسرب من خلال قوالب فرغتها العادة من الفعالية، فإن هذه الصفحات محاولة لتفجير مشكلة المنهج فى النقد الأدبى؛ تسترق السمع لما يلهج به الناس اليوم فى العلوم الحديثة من لغات نجهلها ونتصور أننا لسنا بحاجة لمعرفة فمنا أن نكبنا بلوثة الجرى وراء التكنولوجيا البحتة فحسب، ونحن نتصور - كسلا - أن المعارف الإنسانية مثل قوائم الطعام التى نختار منها ما نشتهى ونرفض ما نخشى سوء هضمه، وزين لنا هذا الجهل أننا لسنا بحاجة لمعرفة مستحدثات العلوم الإنسانية، فقصرنا اهتمامنا على العلوم التجريبية الطبيعية، ناسين أن المعرفة مثل الماء فى نظرية الأنابيب المستطرفة، وأننا لن نستطيع إطلاقا إبداع الآلة ما دمنا نقصر عن فهم الإنسان وطاقاته الخلاقة، وأن التقدم فى فهم

قصيدة فى درس ثانوى ضرورى لتركيب جهاز فى معهد هندسى ، وأن تجمدنا عند معلومات أوائل القرن فى الدراسات الإنسانية لن يلبث أن يصيبنا بالشلل الفكرى والثقافى والعلمى فى جميع المناحى والاتجاهات .

وإذا كانت السنوات الأخيرة قد شهدت ثورة منهجية حقيقية لم تقتصر على النقد الأدبى وإنما بدأت بالذات فى علوم اللغة والنفس والاجتماع ، ثم انتهت إلى الدراسات الأدبية طبقاً للنظرية البنائية ومقولاتها السيميولوجية ، فإن أى عرض أمين لهذه النظرية لابد وأن يمتد إلى هذه العلوم باحثاً عن كيفية احتضانها لبذرة البنائية ونموها فيها بما لا نعهده فى الدراسات الأدبية التى تختلط بالتاريخ وترنح قبل أن تطوى صفحاته ، وفى الوقت الذى تصدر فيه مئات الكتب فى جميع اللغات الحية من مؤلفة ومترجمة عن البنائية ومشاكلها النظرية والتطبيقية فإننا نعانى من العدم الشديد فى لغتنا العربية ، حتى أن على من يجرؤ على كسر حائط الصمت هذا أن يبدأ بالأبجدية ويغضى مستويات أفقية ورأسية متعددة ، ويتحمل صدمة الجفاف النظرى وتشكيل مصطلحاته الخاصة ، بما يتطلب جرأة حقيقية تصل إلى درجة التهور ، وأى تهور أشد من أن تقرأ كتاباً فى نقد الأدب - أو هكذا يزعم لنفسه - ثم لا تجد فيه بيتاً من الشعر ولا مثلاً سائراً ولا طرائف أدبية مما تعود الناس على تحلية كتاباتهم بها ، فحتى المصطلح الأساسى وهو اسم البنائية لم يتم الاتفاق عليه فى اللغة العربية ، فبعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية - نسبة إلى البنية - وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتى للكلمة بوقوع الواو بين ضرتيها ، بما يترتب على ذلك من تشدق حنكى عند النطق ، وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل عليها «البنائية» لسلاستها وقرب مأخذها ، راجين أن تكون هذه السيولة اللفظية ذريعة لسيولة أخرى أعز وأغلى وهى السيولة الفكرية والدلالية .

والواقع أن أسوأ عاداتنا النقدية هى كسلنا ذهنى الذى يصل إلى درجة البلاهة وجهلنا الذى يختلط بالسذاجة وتسرعنا فى التعرض لما لا نحسن ، وافتقادنا لأدوات البحث الرئيسية وهى الإعداد المنهجى الشاق ، وهذا ما تحاول الصفحات التالية أن تقاومه عندما تقدم نموذجاً تفصيلياً لأحدث نظريات الفكر وأدقها وأوسعها انتشاراً فى العالم اليوم ، حتى أنها تخطت الحواجز الأيديولوجية المعهودة بين الشرق والغرب ، عندما قامت المدرسة الروسية المعاصرة بتطوير الدراسات

السيمولوجية وابتدعت بنية المضمون فى الأدب كى تقاوم النزعة الجمالية الغالبة على البحوث الغربية ، ولكن هذا أحد تأويلات البنائية ووجوهها المتعددة ، وسنرى من خلال هذا البحث أنه بقدر ما يتبلور المنهج ويتضح الأسلوب تتكاثر الرؤى وتخصب الاتجاهات ، وأن أهم ما يتميز به هذا النوع من الدراسة هو إعادة صياغة المشاكل الفنية والجمالية على أسس قياسية علمية ، وأنه يضع موضع التنفيذ حلما طالما أرق الباحثين وهو تراسل العلوم الإنسانية والعثور على قاعدة منهجية صلبة تجمعها .

وأهم ما ندعو إليه هو الاستيعاب النظرى الكامل لمبادئ البنائية قبل محاولة تطبيقها على قضايا الأدب العربى ، مما يقتضى استمرار البحث والاتصال بالمنابع والجرأة على مواجهة الفكر المدرب والكلمة المثقفة واقتناصها والتمرس بها فى نزال متكافئ ، دون تغطية العجز بالتهم والجهل بالادعاء . وحسبنا أن نفتح باب الجدل المنهجى المثمر وأن نخرق طاقة ينفذ منها شعاع دافئ ، وأملنا أن نشهد ظهر النضج الفكرى والنقدى فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

دكتور صلاح فضل

القسم الأول

مدخل لدراسة البنائية

- أصول البنائية
- قوام النظرية ومشاكلها

أصول البنائية

- مدرسة جنيف الرائدة
- ميراث الشكلية الروسية
- حركة براغ اللغوية
- في علم اللغة الحديث

مدرسة جنييف الرائدة

مدخل:

لكي نفهم البنائية لابد أن نعود إلى أصولها الأولى ، ونحاول تقديم طرف من تاريخها القريب ؛ لإلقاء الضوء على بذورها في الفكر الحديث ، وتطورها في مختلف العلوم الإنسانية ؛ قبل أن نرى كيف تصب في الدراسات النقدية والأدبية . ومن الطريف أن يضطر الباحث في البنائية إلى الكشف أولا عن أهم معالمها التاريخية ، مع إدراكه العميق لما قد يكون في هذا من تناقض ؛ لأن البنائية لم تسع جهدا لمقاومة شيء مثلما تسعى لمقاومة فكرة التاريخ ذاتها ؛ وحصر مجالها في أضيق الحدود ؛ إذ إنها قد رأت مختلف الميادين الدراسية وقد أصبحت احتكارا للمنظور التاريخي التقليدي أولا ثم الجدلي ثانيا ؛ فقامت على وجه التحديد لتسترد المنظور الذي تطلق عليه «الرؤية المنبثقة» والذي يقوم على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها . بيد أننا إذا كنا نضحى في الظاهر بجانب يسير من مبادئ البنائية في هذا العرض الأول لها فإننا نستجيب بذلك لمبدأ أكثر أهمية وأعلى على الفكر البنائي وهو مبدأ قابلية الفهم وفاعلية الإدراك وأولوية الذكاء ؛ فمقولة البنية ليست في التحليل الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة ؛ واضحة التركيب ، بيّنة الوظائف محكومة في علائقها وارتباطاتها .

وقد أجمع الباحثون أو كادوا على أن حفنة من المبادئ اللغوية الأولية كرس لها عالم سويسرى حياته القصيرة فى مطلع هذا القرن - حيث لم يمهل القدر لإثرائها وتسجيلها كتابة ، وإنما لم يزد على إملائها فى عدة برامج دراسية على طلابه فى جنيف - تمثل حجر الزاوية ونقطة الانطلاق فى النظرية البنائية ؛ لا فى علم اللغة فحسب وإنما فى جميع ميادين الدراسات الإنسانية . وهذا العالم هو «فرديناند دى سوسيور» الذى استطاع أن يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت تعد نموذجا رائدا للعلوم الإنسانية وقدرتها على أن تصبح علوما دقيقة تضارع العلوم الطبيعية والرياضية فى خضوعها للمنهج العلمى المضبوط .

وسوف نختار من مبادئ «سوسيور» أعمقها تأثيرا فى خلق تيار الفكر البنائى وأكثرها ترددا وأوسعها تطبيقا على المجالات الأخرى ، وإن كان من الميسور الاطلاع على جملة مبادئه التى نشرها اثنان من تلاميذه فيما بعد عام ١٩١٦ بعنوان «كورس فى علم اللغة العام»^(١) وترجم إلى جميع اللغات تقريبا واستفاد منه كثير من علماء اللغة عندنا كما سنرى فيما بعد . وإن لم يكن قد ترجم إلى لغتنا العربية حتى الآن .

ثنائية النظم اللغوية ،

والمبدأ الأساسى فى هذا التيار هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر ؛ فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التى تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التى تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة ، «إذ إن علم اللغة لا يسلم بأن هناك أشياء مفروغا منها تظل قائمة حتى لو انتقلنا من مجموعة أفكار إلى أخرى» . ويدعو من ناحية أخرى إلى إدراج هذه الظواهر فى سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التى تحدد طبيعتها وتكوينها ؛ وأهم هذه المقابلات ما يلى :

(١) انظر :

De Saussure, Ferdinand, Course de Linguistique generale. Pub. ch. Bally and Alb. Sechehaye, Paris 1916, Trad. Buend Aires 1975.

- ثنائية اللغة والكلام .
- ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور .
- ثنائية النموذج القياسي والسياقي .
- ثنائية الصوت والمعنى .

الفرق بين اللغة والكلام:

ولشرح هذه النظم التي تتكون منها اللغة يطرح «سوسيور» سؤاله الأول : «ماهى اللغة»؟ ثم يجيب عنه بأن اللغة بالنسبة له لا ينبغى أن تختلط بالكلام ؛ فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري ؛ وفى الوقت نفسه الذى تعد فيه حصيلة اجتماعية للملكة فردية هى ملكة الكلام ، فإنها مجموعة من المصطلحات الضرورية التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم .

فإذا كان الكلام متعدد الأشكال ؛ متنافر المسالك ، مختلف الصيغ ، تتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية ؛ ويتيمى إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معا ؛ فإن اللغة على العكس من ذلك كل مستقل فى ذاته قابل للتصنيف ؛ فإذا ما أعطيناها أولوية على وقائع الكلام فإننا ندخل بذلك نظاما طبيعيا على مجموعة غير سواء لا تسمح بتصنيف آخر . وعلى هذا فاللغة نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة ؛ وتتميز بالخصائص التالية :

- ١ - أنها شيء محدد بوضوح يستخلص من مجموعة وقائع الكلام المتناثرة ؛ ويمكن أن نحدد موقعها ضمن دائرة الكلام التي تشمل اللفظ المنطوق وقناة التوصيل الطبيعية والصورة السمعية والتصور الذهني للمتلقى ؛ فتقع اللغة فى الجزء الذى تستدعى فيه صورة سمعية ما تصورا ذهنيا خاصا ؛ وهى لذلك العنصر الاجتماعي للكلام ؛ الخارج عن حدود الفرد ، إذ إنه وحده لا يستطيع خلق لغة ولا تعديلها ، فاللغة تقوم على أساس نوع من العقد القائم بين أعضاء الجماعة ، والفرد فى حاجة إلى تعلمها وتوظيفها ، يكتسبها الطفل بالتدريج ، ويستطيع الإنسان الأبكم المحروم من القدرة على الكلام أن يعرف اللغة ، مما يجعله قادرا على فهم الرموز الشفوية التي يبصرها .

٢ - اللغة تختلف عن الكلام؛ إذ إنها شيء يمكن دراسته بشكل منفصل عن عمليات التنفيذ الكلامية، واللغات الميتة لا يتحدث بها أحد، ولكننا نستطيع بدقة أن نتصور نظمها وجهازها، وعلم اللغة لا يمكن له فحسب أن يستغنى عن عناصر أخرى من الكلام بل يتوقف على عدم اختلاطه بهذه العناصر.

٣ - بينما نجد الكلام متنافر الأجزاء تتميز اللغة في طبيعتها بالتناسق والتوافق، فهي نظام من الرموز لا يعد جوهريا فيه سوى اتحاد المعنى بالصورة السمعية حيث يتسم شطرا الرمز بالطابع النفسى.

٤ - ليست اللغة أقل من الكلام فى أنها شيء ذو طبيعة محددة، مما يعتبر ميزة كبيرة فى دراستها، فرموز اللغة شيء ملموس يمكن للكتابة تثبيته فى صورة معهودة، وهذا ما يجعل علوم الصوتيات والصرفيات والمعجم والنحو تمثيلا أميناً للغة.

٥ - تعد اللغة إذن نظاما من الرموز التى تعبر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة أو بأبجدية الصم أو بالشعائر الرمزية أو بصيغ الآداب أو الإشارات العسكرية وغيرها؛ إلا أنها أهم هذه الأنظمة على الإطلاق، فهي جملة الهياكل التى تخضع لها عمليات التنفيذ الكلامية، ويمكن مقارنة اللغة بسيمفونية موسيقية، مستقلة فى واقع الأمر عن الطريقة التى تعزف بها، فالأخطاء التى يرتكبها الموسيقيون فى الأداء لا تمس واقع السيمفونية أدنى مساس^(١).

ولارىب أن كلا من اللغة والكلام مرتبطان؛ إذ يفترض أحدهما الآخر، فاللغة ضرورية كى يصبح الكلام ملموسا وتترتب عليه جميع نتائجه، كما أن الكلام ضرورى كى تقوم اللغة، ومن الوجهة التاريخية نجد أن وقائع الكلام سابقة على اللغة، وإلا فكيف يخطر على بال أحد أن يقرن فكرة ما بصورة سمعية إن لم يتمثل هذا الربط فى عملية الكلام؟

ومن ناحية أخرى فإن الإنسان يتكلم لغته الأصلية بسماع الآخرين، ولا يختزن هذه اللغة فى ذهنه إلا عقب تجارب لا حصر لها، كما أن الكلام هو الذى يؤدى إلى تطور اللغة، فالانطباعات التى تتوافر لنا عندما نسمع الآخرين هى التى تجعلنا نعدل

(١) راجع نفس المصدر ص ٦٠-٦٣.

من عاداتنا اللغوية ، فهناك إذن نوع من التوقف المتبادل بين اللغة والكلام ؛ اللغة هي أداة الكلام ونتيجته معا . لكن هذا لا يمنع منهجيا من اعتبارهما في الدراسة شيئين مختلفين^(١) .

وقد تعرض هذا المبدأ الذي يعتبر من أشهر ما بقى من آراء «سوسيور» لكثير من التطبيقات المختلفة في جميع مجالات العلوم الإنسانية ، ويعد مسئولا إلى حد كبير عن تطور فكرة البنية ذاتها ، لأن الفصل الحاسم بين التصورات الذهنية للغة والتطبيق العملي للكلام هو الذي ساعد على إضفاء صفة النظام التجريدي المترابط على المجموعة الأولى ونماذجها التي تحتذى في العمليات الثانية على أنه تعرض أيضا لشيء من التشكيك والتطوير وخاصة عند العالم الدانيماركي الكبير «لويس جيلميسليف» في كتابه عن «مبادئ نظرية اللغة»^(٢) كما سنرى فيما بعد ، ويهمننا الآن أن نشير إلى أن هذه الثنائية لم تنبت من الفراغ ، وإنما كانت بالتحليل التاريخي الدقيق محاولة جادة للتوفيق بين نزعتين حادتين في إحدى مدارس علم الاجتماع ، ففكرة اللغة تطابق فكرة «دوركهيلم» عن العقل الاجتماعي ، إذ إن كلا منهما يشير إلى وقائع نفسية اجتماعية ، تحدث خارج الفرد وتمارس ضغطا عليه ، كما أن كليهما يوجد في الضمير الجماعي ، وعلى العكس من ذلك فإن الامتيازات التي تعطى للعنصر الفردي في الكلام تعتبر في نظر الدارسين صدى لمبادئ «تارد» النفسية الفردية ، وإن كانوا يستبعدون أن يكون «سوسيور» قد استلهم بشكل مباشر هذه التصورات الاجتماعية الفلسفية في مبادئه اللغوية ، إلا أن هذه الأخيرة لم تكن مبتوتة الصلة بمناخها الثقافي الأوروبي ، بل كانت عميقة الارتباط به مما ضمن لها تأثيرا قويا مستمرا فيه^(٣) .

(١) المرجع السابق ص ٦٥ .

(٢) انظر :

Hjelmsley, Louis, OMKRING ' SPROGTEORIENS: CRUNDLAGOESE. Trad. Madrid 1974

(٣) انظر :

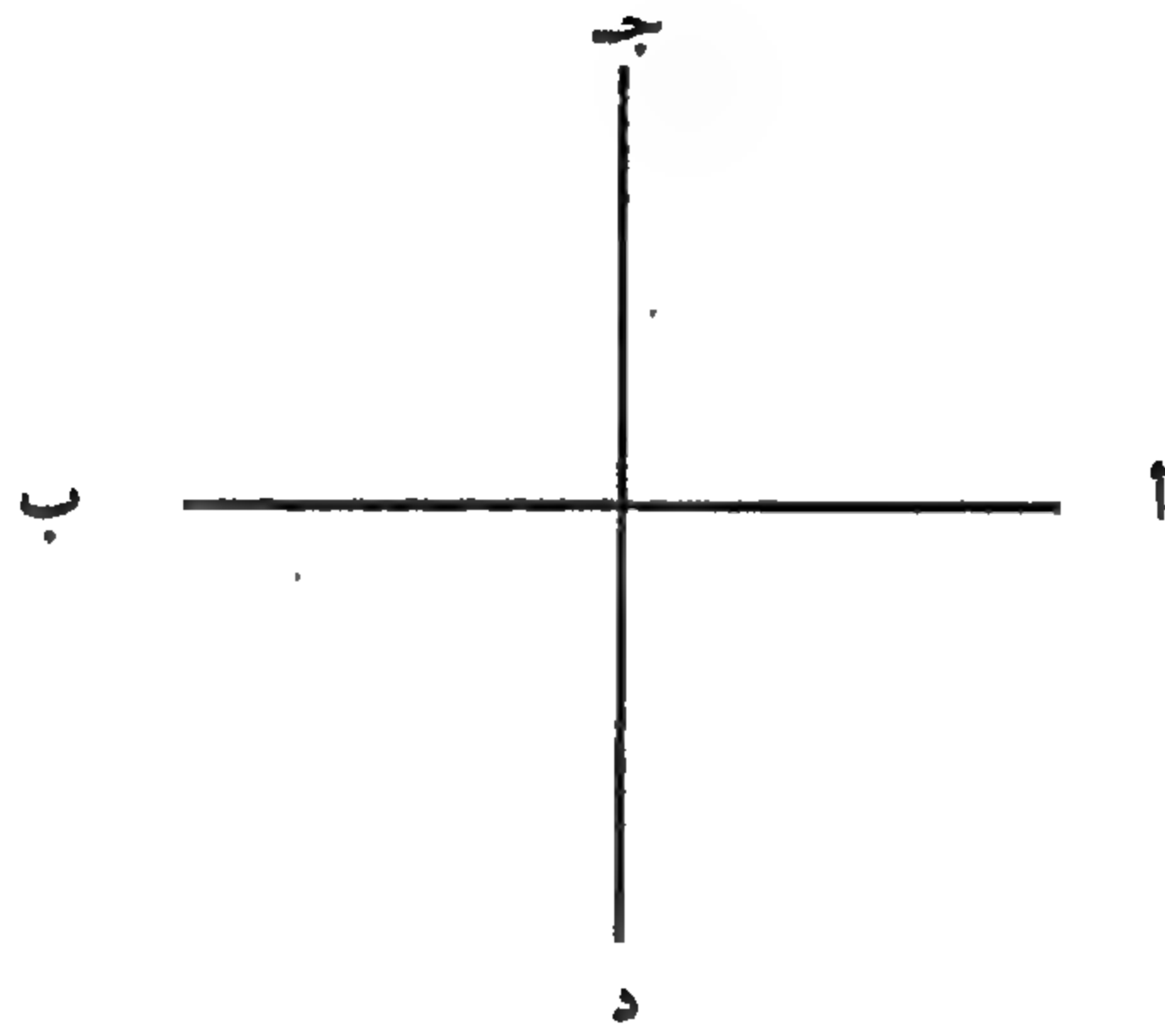
Trnka, B. La "Linguesica estructural del circulo de Praga" Indiana University Paris 44, 1944.

P.48.

المحوران الزمنى والثابت :

أكد «سوسيور» على ضرورة الاهتمام بالتحديد الدقيق للمحاور التى ندرس الأشياء على أساسها؛ إذ ينبغى أن نميز فيما بينها، ونفصل بوضوح بين محورين :

١ - محور المعاصرة التوقيتى الذى يعبر عن العلاقات القائمة بين الأشياء المتعايشة مع استبعاد أى تدخل لعنصر الزمن، وهذا هو الذى يصل بين (أ) و (ب) فى الشكل التالى :



٢ - محور التعاقب، هو الذى يصل بين (ج) و (د) ولا بد أن نركز فيه على شىء واحد، وندرس تطوره الزمنى، أى نتناول التغييرات التى طرأت على عناصر المحور الأول.

ويترجم هذا الشكل فى علم اللغة بالمحور الوصفى التوقيتى الثابت من جانب، والمحور التاريخى الزمنى التطورى من جانب آخر، فالأول يتناول جميع المظاهر التى تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية، بينما يتناول المحور الآخر عوامل وأشكال التطور التاريخية المختلفة^(١). ومع أن هذا التصور قد لاقى كثيرا

(١) انظر كتاب «سوسيور» السابق الذكر ص ١٤٧ .

من التعديل فيما بعد إلا أنه لا يزال من أهم المصطلحات التي تتردد في الفكر البنائي المعاصر الذى يشترط لالتقاط بنية موضوع الدراسة عزل جوانب المتغيرات التاريخية وتثبيت عنصر الزمن فيها ولو بشكل مؤقت ، كما نعمل خلال عرضنا لشريط سينمائي لتثبيت لقطة معينة حتى نستطيع تفحصها والإمعان فيها ودرس مختلف جوانبها وعلاقاتها ونسبها ، ولكن دون أن نغفل حقيقة أخرى وهى أن هذا التثبيت إنما هو مصطنع مؤقت وأنا لا نلث أن ندير جهاز العرض مرة أخرى لنرى تعاقب الصور الذى يمثل تيار الواقع المصور خلال مرحلة زمنية محددة .

نظام اللغة ورقعة الشطرنج :

إذا كانت اللغة عند «سوسيور» نظاما من الرموز لا يعرف سوى قوانينه الخاصة المميزة فإنه يقارنها أكثر من مرة بلعبة الشطرنج لتوضيح خصائصها ، فيدعو إلى التمييز فى دراسة اللغة بين العناصر الداخلية فيها والعناصر الخارجية عنها ، فعندما ندرس انتقال لعبة الشطرنج من إيران إلى أوروبا فإن هذا يعتبر شيئا خارجيا . أما عندما ندرس نظامه وقوانينه فإننا حيثئذ أمام عناصره الداخلية ، كذلك لو بدلنا قطع الشطرنج الخشبية بأخرى من العاج لم يمس هذا نظام اللعب الداخلى ، أما لو انتقصنا من عدد القطع أو زدنا عليها لكان لذلك تأثيره العميق على قواعد اللعب . ويمضى فى هذه المقارنة الأثيرة لديه بين اللغة والشطرنج باعتبار كل منهما نظاما من القيم يخضع لتعديلات طارئة على النحو التالى :

أولا: وضع رقعة الشطرنج فى حالة ما يطابق تماما وضعنا معين للغة ، لذلك فإننا نجد أنه إذا كانت قيمة كل قطعة تتوقف على موقعها فى الرقعة فكذلك الأمر فى اللغة إذ تتوقف قيمة كل كلمة على مقابلتها بغيرها من الكلمات .

ثانيا : لابد أن يكون النظام القائم فى حالة ما مؤقتا ، حيث لا يلبث أن يتغير إلى وضع آخر ، إلا أن جميع القيم تتوقف على عرف ثابت مسبق ، وهو قواعد اللعب التى توجد قبل بداية اللعب وتظل قائمة بعد انتهاء كل مباراة . هذه القواعد المقررة دائما توجد فى اللغة ، وهى مبادئها السيميولوجية الثابتة .

ثالثا : لكى يتم الانتقال من حالة توازن إلى أخرى ، أى من حالة وصفية إلى أخرى يكفى تحريك قطعة واحدة ، فلا يحدث تحرك شامل دفعة واحدة ، وهنا نعثر على ما يوازى بالضبط عمليات التطور التاريخى :

(أ) كل لعبة فى الشطرنج تتمثل فى تحريك قطعة واحدة فحسب ، كذلك فى اللغة لا تطرأ التغييرات إلا على عناصر منعزلة .

(ب) وبالرغم من ذلك فإن لكل لعبة نتائج تمس النظام بأكمله ، حتى يستحيل على اللاعب أن يتوقع بدقة جميع النتائج التى ستنتج عنها ؛ فقد تكون خطيرة أو متوسطة أو ضئيلة طبقا للظروف ، وقد تؤدي لعبة واحدة إلى انقلاب فى المباراة ، وتؤثر حتى على القطع التى كان يبدو للوهلة الأولى أنها بعيدة عن العملية ، ومثل هذا يحدث كذلك فى اللغة .

(ج) يعتبر نقل قطعة ما فوق رقعة الشطرنج عملا مختلفا متميزا عن حالتى التوازن السابق واللاحق ، فالتغيير الحادث لا ينتمى إلى أى منهما بحال ، وما يهم فى واقع الأمر إنما هو تلك الحالات .

رابعا : فى مباراة الشطرنج نجد أن الخاصية المميزة لأى وضع نركز انتباهنا عليه إنما هى استقلاله عن الأوضاع السابقة عليه ، فالذى يتابع جميع مراحل المباراة لا يختلف فى لحظة معينة عن الفضولى الذى يطل ويلقى نظرة عابرة على الرقعة ، كل منهما يرى الوضع بأكمله ويستطيع أن يحدث بما سيحدث .

وكذلك الأمر فى اللغة ، مما يوضح لنا الفروق بين الطرق الوصفية والتاريخية ، والمتكلم لا يمارس عمليات الكلام إلا طبقا لحالة ووضع معين من أوضاع اللغة ، ولكى يستقصى «سوسيور» المقارنة يعتمد إلى التمييز الوحيد بين اللغة والشطرنج ؛ إذ يتميز اللاعب بأنه يقصد الحركة ويعتمد تغيير النظام ، بينما لا يحاول المتكلم عادة هذا التغيير أو يصر عليه ؛ إذ إن قطعه تتحرك عفويا دون قصد أو نية مبيتة^(١) .

(١) راجع كتاب «سوسيور» الذى سبق ذكره ص ١٥٨ .

علم اللغة الداخلى والخارجى :

يخلص «سوسيور» من المقارنة السابقة إلى التمييز الواضح بين علمى اللغة الداخلى والخارجى وخصائص كل منهما؛ إذ يقوم علم اللغة الخارجى بتجميع المواد والتفاصيل دون حاجة إلى صبها فى قالب معين، فمثلا يستطيع الدارس أن يسرد الوقائع المتصلة بانتشار لغة ما خارج حدودها الأصلية، أو يبحث العوامل التى أدت إلى تكوين لغة أدبية مقابل لهجات شعبية، ويستخدم فى كل ذلك أسلوب السرد والتنظيم الذى لا يستهدف سوى الوضوح والجلال.

أما بالنسبة لعلم اللغة الداخلى فإن الأمر يختلف عن ذلك جدا الاختلاف؛ إذ إن اللغة بهذا الاعتبار تصبح نظاما لا يعرف إلا نسقه الخاص، ويخضع لقواعد تتحكم فى هيكله وعلاقاته وهذه هى بذور بنائية اللغة التى زرعها «سوسيور» فلم تلبث أن آتت أكلها بعد حين.

العلاقات السياقية والإيحائية :

إذا كان كل شىء فى حالة من حالات اللغة يتوقف على العلاقة القائمة بين عناصرها فكيف تتم هذه العلاقات؟

يجيب «سوسيور» عن هذا السؤال بشكل منهجى يضع به مبدأ مهما من مبادئ البنائية العصرية، ويعتبر إلى حد كبير مرتبطا بالمبدأ السابق الخاص بالتمييز بين المحورين الثابت والزمنى، فيلاحظ أن العلاقة اللغوية تنطلق من مستويين مختلفين، وأن كل مستوى منهما يولد نظاما معينا من القيم، والتقابل بينهما هو ما يجعلنا نفهم طبيعة كل منهما.

فهناك فى القول علاقات تقوم بين الكلمات فى تسلسلها تعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه إمكانية النطق بعنصرين فى وقت واحد، بل تتابع العناصر بعضها إثر الآخر وتتألف فى سلسلة الكلام، هذا التألف الذى يعتمد على الامتداد يطلق عليه «العلاقات السياقية» ويلاحظ أن التركيب بهذا الاعتبار يتألف

دائما من عنصرين أو أكثر، مثل الله أكبر، الحياة الإنسانية، الطقس الجميل، سنخرج من هنا... إلخ. وعندما تدخل الكلمة فى تركيب ما، فإنها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات.

ومن ناحية أخرى فإننا لو أخذنا أية كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تشير كلمات أخرى - بالتداعى والإيحاء - خارجة عن القول، ولكنها تشترك معها فى علاقة ما بالذاكرة ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة، فكلمة تعليم مثلا تتوارد معها على الذهن كلمات أخرى مثل تربية ومعلم وعلم ومدرسة وامتحانات وغيرها مما يشترك معها من وجه ما. ويلاحظ أن هذه التوافقات تختلف تماما عن علاقات النوع الأول، فهي لا تعتمد على الامتداد الخطى، وإنما نجد أن مقررهما هو الذهن حيث تمثل جزءا من الكنز الداخلى الذى تتكون منه لغة أى فرد، ويطلق «سوسيور» على هذه العلاقات اسم العلاقات الإيحائية بينما يسميها بعض علماء اللغة المحدثين العلاقات الاستبدالية.

ومن وجهة النظر المزدوجة هذه فإن الوحدة اللغوية يمكن مقارنتها بجزء معين من مبنى ما، وليكن عمودا مثلا، فالعمود يرتبط من ناحية ما بعلاقة محددة بالسقف المرفوع فوقه، هذا الوضع الذى نرى فيه وحدتين ماثلتين أمامنا فى المكان يجعلنا نتذكر العلاقة السياقية التركيبية، إلا أن هذا العمود من ناحية أخرى إذا كان مدورا فإنه يشير فى الذهن أشكالا معمارية أخرى أو أنماطا مختلفة، وهى عناصر ليست ماثلة فى المكان أمامنا ولكنها بدائل توحى بها الوحدة الموجودة، وهذا ما يقابل العلاقات الإيحائية أو الاستبدالية.

قيم المخالفة ومفهوم الوحدة:

ليس النظام اللغوى طبقا لسوسيور سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتألفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار مقتطع من جملة الفكر تولد نظاما من القيم الخلاقية، هذا النظام هو الذى يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز.

وبالرغم من أننا لو أخذنا كلا من الدال والمدلول على حدة وجدناهما سلبين تماما في اعتمادهما على الفوارق إلا أن تألفهما يعد شيئا إيجابيا، بل هو الشيء الوحيد الذى تضيفه اللغة؛ إذ إن أهم ما يميز المؤسسة اللغوية من خواص هو الحفاظ على التوازي بين هذين المستويين المختلفين.

والجهاز اللغوى بأكمله يدور حول الوظيفة الخلافية لكل وحدة، على أساس أن مقابلتها بالوحدات الأخرى هو ما يمثل شخصيتها، ويضرب «سوسيور» بعض الأمثلة التوضيحية لهذا المبدأ من خارج نطاق اللغة، ونوردها لأهميتها فى الكشف المبكر عن جانب من مشكلة البنية، مع ملاحظة أن هذا المؤلف الرائد لم يستخدم على الإطلاق كلمة البنية فى بحوثه، وإنما كان يتحدث عن النظام والهيكل والعلاقات، مما يعد إرهاصا بها وتمهيدا لمفهومها.

يقول: لو تصورنا مثلا قطارين سريعين، كل منهما يخرج من جنيف ويصل إلى باريس فى الساعة الثانية و ٤٥ دقيقة مساء، والآخر يخرج بعد الأول بأربع وعشرين ساعة بالضبط، فنحن نقول إنه القطار نفسه بالرغم من أنه قد يكون مختلفا عنه فى كل شيء؛ فى القاطرة والعربات والموظفين، فما معنى أن نقول إذن إنه هو القطار نفسه؟ ولنفترض أن شارعاً فى مدينة ما قد دمر بأكمله أثناء الحرب، ثم أعيد بناؤه من جديد، نقول إنه الشارع نفسه مع أنه لم يتبق فيه شيء مادم من الأول، لماذا يمكن أن نعيد بناء شارع بأكمله ويظل هو الشارع نفسه؟ لسبب بسيط هو أن ما يحدد الشارع ليست هى العناصر المادية البحتة وإنما موقعه من الشوارع الأخرى والمكان الذى يقوم عليه، وكذلك فإن ما كان يحدد القطار إنما هو ساعة قيامه والمحطات التى يمر بها إلى آخره، وكلما توافرت هذه الشروط نفسها وقامت مثل تلك العلاقات حصلنا على الأشياء نفسها، وهى أشياء ليست مجردة ولا يمكن تصورهما بعيدا عن تنفيذها المادى^(١). فما يحتفظ بشخصية الأشياء إذن إنما هو النموذج الذى تخضع له، وهو نموذج يطابق بنية معينة يعتمد تحديدها على رصد العلاقات المكونة لها، وبالرغم من أن «سوسيور» لا يصل فى تحليله المادى إلى هذا المدى إلا أنه يرمى فى هذا الاتجاه نفسه، بل نستطيع أن نقول إن الفكر اللغوى التقعيدى عموما لم يخل أبدا

(١) انظر نفس المصدر ص ٢٢١.

من مفهوم البنية الكامن، ويتمثل فضل «سوسيور» في أنه استطاع بمجموعاته الثنائية أن يطلق القيود التي كانت تعوق تصورهما وتوظيفها.

اعتباطية الرمز اللغوي:

إذا أردنا الدقة في التعبير فإن «سوسيور» كان يتفادى كلمة الرمز عند تحديده للأنظمة اللغوية، ويقول إن الكلمات إنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء، ويعنى بهذه العلامات الكل المزدوج الذي يفيد الدال والمدلول معا، وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية مسببة بين الدال والمدلول، كأن نقول إن الماء رمز الصفاء والتجدد والحياة، وبينما ينطبق الدال على المدلول تماما في حالة العلامة اللغوية فإن الأمر يختلف عن ذلك في الرمز، وسنعود إلى هذه المشكلة بالتفصيل عند الحديث عن الأنظمة السيميولوجية لنرى تصنيف الباحثين لأنواع الرمز ودلالاته، ويكفى الآن أن نشير إلى أننا عندما نطلق كلمة الرمز على العلامة اللغوية فإن هذا من قبيل تبسيط الأشياء قبل أن نعمد إلى التصنيفات والتفريعات.

ويرى «سوسيور» أن كل نظام لغوي يعتمد على مبدأ لا معقول من اعتباطية الرمز وتعسفه، فإذا كانت لغة ما تطلق على هذا الشيء اسما معيناً فإن اللغات الأخرى تطلق عليه نفسه تسميات مختلفة، لكن هذا التعسف في رأيه ليس مطلقاً، لأن روح الإنسان تتمكن من إدخال مبدأ النظام والتقعيد على بعض أجزاء عملية الرمز، وهنا يبرز دور السببية النسبية، فلا توجد لغة تخلو من العناصر المسببة، مثل المحاكاة الصوتية وغيرها، أما أن نتصور لغة كل شيء فيها مسبب فإن ذلك مستحيل، وبين هذين الطرفين - حيث نجد الحد الأدنى من التنظيم والحد الأدنى من التعسف - تتدرج إمكانات كثيرة.

وتحتوى مختلف اللغات دائماً على كلا النوعين من التعسف المبدئي والسببية النسبية، لكن بمقادير ونسب متنوعة، وهذه خاصية لا بد أن نأخذها في الاعتبار عند تصنيف اللغة وبحث أنظمتها^(١).

(١) انظر نفس المصدر ص ٢٢١.

وقد ظفر هذا المبدأ باهتمام كبير فى الدراسات البنائية المحدثه ، حتى من غير اللغويين ، فنجد أن «ليفى سترأوس» مثلا وهو مؤسس البنائية الأنثروبولوجية وأحد أقطاب النظرية يعلق عليه قائلا إن الرمز اللغوى إذا كان اعتباطيا مسبقا فإنه لا يظل كذلك مؤخرا ، أى أننا إذا أخذنا فى الاعتبار الكلمة اللغوية بعد استعمالها لاحظنا أنها تفقد خاصية التعسف والاعتباط ولا يصبح المعنى الذى نعزوه لها مجرد وضع اصطلاحى ، بل يتوقف على الطريقة التى تتبعها كل لغة فى اقتطاع جزئيات عالم الدلالة الذى تنتمى إليه هذه الكلمة طبقا لحضور أو غياب الكلمات الأخرى التى تعبر عن المعانى المجاورة لها ، ومن هنا فإن الخاصية التعسفية للرمز اللغوى تعتبر مؤقتة ؛ إذ إنه طالما خلق الرمز فإن ما يستثيره يصبح شيئا محددا دقيقا نتيجة للبنية الطبيعية للذهن من ناحية ولعلاقته بمجموعة الرموز الأخرى ؛ أى عالم اللغة الذى يكون نظاما متماسكا من ناحية أخرى .

وبنفس الطريقة المتعسفة نجد أن قوانين المرور مثلا قد خصصت لكل من الضوء الأحمر والأخضر قيمته الدلالية ، وكان يمكن فرضا أن تعكسها منذ البداية ، إلا أن الإيحاءات العاطفية والرمزية للأحمر والأخضر لم تكن لتقلب رأسا على عقب نتيجة لهذا الاختيار ، فطبقا للنظام الحالى نجد أن الأحمر يثير معنى الخطر والعنف والدم ، بينما يثير الأخضر معانى الأمل والاطمئنان والهدوء وعمليات النمو الطبيعى فى الزرع مثلا ، فماذا نقول لو كان الأمر قد تم باختيار الأحمر للطريق المفتوح والأخضر للممنوع؟ لا بد أنه كان يتم تلقى الأحمر حينئذ على أنه دليل الحرارة الإنسانية وقابلية التواصل ، بينما كان الأخضر سيعتبر رمز التجمد المسموم ، وبهذا فلم يكن الأحمر ليحل ببساطة محل الأخضر بجميع دلالاته ، ولا هذا محل ذاك . ونخلص من ذلك إلى أن الرمز قد يتم اختياره اعتباطيا فى البداية ، ولكن ذلك لا يمنع من احتفاظه بقيمة خاصة ومضمون مستقل يتوافق مع الوظيفة الدلالية ويصوغها ، فلو تم عكس التقابل بين الأحمر والأخضر فإن محتواهما الدلالى سوف ينتقل بشكل ملموس إلى موقع آخر ، لأن الأحمر سيظل أحمر والأخضر كذلك ، لا من حيث عمليات الإحساس بهما فحسب ، وما يترتب عليها من قيمة خاصة ،

ولكن لأن المحاور الرمزية التقليدية التى يتكئان عليها منذ اللحظة المعينة التى تقوم فيها لا يمكن التصرف فيها بحرية مطلقة، لما تكتسبه من عنصر السببية اللاحقة^(١).

أما علماء اللغة المحترفون فإنهم يتناولون هذا المبدأ نفسه بالتحليل والتعديل على ضوء نظرية المستويات، موضحين بذلك ماكان يقصد إليه «سوسيور» بدقة، فإذا حللنا عناصر الرمز اللغوى ذاتها وجدنا أنها تتكون من الصورة السمعية التى تمثل الدال المنطوق والصورة الذهنية أو النفسية التى تمثل المدلول، والعلاقة بين الدال والمدلول ليست عشوائية ولا اعتباطية ولا متعسفة، ولكنها على العكس من ذلك ضرورية، فالتصور - المدلول - لكلمة «بقرة» مطابق بالضرورة فى وعيى للمجموعة الصوتية الدالة، أى الصورة السمعية لكلمة «بقرة»، ولا يمكن أن يكون الأمر على غير ذلك، لأنهما قد انطبعا معا فى مخيلتى وروحي، وأحدهما يثير الآخر فى جميع الظروف؛ إذ إن بينهما درجة قصوى من الاندماج والتكامل إلى الحد الذى يمكن فيه اعتبار مدلول أو مفهوم «البقرة» روح الصورة السمعية لهذه الكلمة؛ والروح ليست وعاء فارغا بأية حال.

فالدال هو الترجمة الصوتية لتصور ما، والمدلول هو المستثار ذهنى لهذا الدال ومن هنا تتضح وحدتهما البنائية العميقة فى الرمز اللغوى، وكان «سوسيور» يقول عن اللغة إن من الممكن مقارنتها بالورقة، فإحدى صفحاتها هى الفكر والصفحة الأخرى هى الصوت، وكما أننا لا نستطيع أن نعزل وجهى الورقة فإننا لا نستطيع أن نعزل فى اللغة بين الصوت والفكر، وإنما نجري نوعا من التجريد البحت للعنصرين النفسى والصوتى، وما يقوله ينطبق فى الدرجة الأولى على الرمز اللغوى، ويمكن أن نفهم على ضوءه الجانب الاعباطى فى اللغة، فهو ليس الرمز فى حد ذاته وإنما انطباقه على هذا العنصر أو ذاك من الواقع، فالعلاقة الوحيدة المتعسفة الطارئة فى اللغة هى علاقة الرمز بالشئ الخارجى الذى يشير إليه فى حالة وجوده المتعين^(٢).

(١) انظر :

Levi-Strauss, Claude, "Anthropologie Structurale: Paris 1958, Trad. Buenos Aires 1976, p.84-87.

(٢) انظر :

Benveniste, Emile Problems de Linguistique generale, Trad. Mexico 1975, p.51.

التبشير بالسيميوولوجية :

كان من نتيجة تعمق « سوسيور » فى تحليل الرموز اللغوية المدرجة فى نظم متكاملة أن حدسه قاده إلى تصور علم جديد لم يكتب له النمو إلا ابتداء من الستينيات من هذا القرن .

وبالرغم من أن بعض الباحثين - مثل جاكوبسون - يلذ له أن يرجع إلى نبوءات أقدم فى نشأة هذا العلم كما سنرى فيما بعد، إلا أن المعروف فى الدراسات الحديثة أن «سوسيور» هو صاحب الفضل الأول فى إعلان مولد هذا العلم على النحو التالى :

يقول فى «الكورس» : بوسعنا أن نتصور علما يتخذ موضوعا له دراسة حياة الرموز فى رحاب الحياة الاجتماعية، ويصبح هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى، وبالتالي من علم النفس العام، ونحن نطلق عليه «السيميوولوجية» أو علم العلامات وندرس فيه كيفية تكون الرموز والقوانين التى تحكمها، ولما كان هذا العلم غير موجود حتى الآن فلا يمكننا أن نقول كيف سيصبح، لكننا نؤكد أن من حقه أن يوجد وأن مكانه محفوظ له مسبقا، وليس علم اللغة إلا جزءا من هذا العلم العام، والقوانين التى سيكتشفها علم العلامات هذا يمكن تطبيقها على علم اللغة، وبهذا يحتل مكانه المحدد فى مجموعة العلوم التى تدرس الوقائع الإنسانية المختلفة^(١).

وقد قدر لهذه النبوءة أن تتحقق، وتعد السيميوولوجية الآن من أحدث العلوم الإنسانية وأخصبها، وقد أثرنا أن نحتفظ لها بالاسم الغربى مع إمكانية تعريبها وإطلاق «السيمائية» عليها حتى لا تختلط بعلم السيماء والفراسة العربية، واقتداء بأسلافنا العظام الذين لم يكونوا يترددون فى إثراء اللغة العربية بمصطلحات تربطها بالمناخ الثقافى العالمى الرحيب .

ولاشك أن إضافات «سوسيور» ومدرسته لعلم اللغة الحديثة أعرض وأعمق من هذه الإشارات التى اكتفينا بها على اعتبار أن الهدف من وضعه كرائد فى مقدمة هذا البحث هو تناول جملة من مبادئه التى كان ولا يزال لها تأثير خطير فى إثراء الفكر البنائى وتزويده بالأدوات التى لم يتردد الباحثون فى استخدامها وتثقيفها بعد ذلك .

(١) انظر كتاب سوسيور السابق ص ٦٣ .

ميراث الشكلية الروسية

مولد المدرسة الشكلية:

تعد مدرسة الشكلية الروسية الرافد الثاني من روافد البنائية الكبرى بعد أن وضع «سوسيور» حجرها الأساسى ، وإذا كنا نضعها فى المرتبة الثانية فإننا نتبع بذلك لونا من التسلسل التاريخى من جانب ؛ إذ إن مدرسة جنيف قد تبلورت فى العقد الأول من هذا القرن ، بينما نشأت المدرسة الشكلية وازدهرت فى العقدين الثانى والثالث ، كما نتبع نوعا من التسلسل المنطقى لأننا لسنا بصدد شرح البنائية على إطلاقها وإنما فى تطبيقاتها الأدبية على وجه الخصوص ، وهنا تكمن أهمية المبادئ التى أسفرت عنها دراسات أقطاب المدرسة الشكلية ذات الصبغة النقدية الواضحة .

ففى عام ١٩١٥ قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل «حلقة موسكو اللغوية» أولا كحركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعية الأدبية والقضاء على المناهج القديمة فى الدراسات اللغوية والنقدية ، وبعد ذلك بعام واحد انضم إلى صفوفهم كوكبة أخرى من نقاد الأدب وعلماء اللغة وألفوا جمعية دراسة اللغة الشعرية التى تعرف باسم «أبوجاز Opozjaz» ، وبذلك ولدت المدرسة الشكلية فى هذين المركزين معا ، حيث كانا يلتقيان فى مجموعات صغيرة لمناقشة المشاكل الأساسية فى نظرية الأدب خارج نطاق الجوا الأكاديمى الصارم الذى كان يرهقهم بتكلفه وتحفظه وعقمه ، وإذا كانوا قد أصبحوا جميعاً فيما بعد من أشهر رواد الفكر النقدى فإنهم كانوا حيثئذ زمرة من شباب الدارسين الذين تدور أعمارهم حول العشرين .

وقد كانت القوة المحركة لهذه الجماعة تنبع من الطاقة النظرية والعملية الكبرى التى تنفجر من بعض الشخصيات الأساسية فى التشكيل مثل شخصية «رامون

جاكوبسون» الملحمية، رئيس الحلقة اللغوية الذي كان مهتما حينئذ بالدراسات الخاصة بعلم الأجناس السلافية والفنون الشعبية ؛ ولكنه كان شديد الإنصات للنبض العلمى الذى ينبعث من أوروبا الغربية وخاصة فى مجال الدراسات اللغوية والفلسفية، وأخذ مع رفاقه فى بلورة بعض الأفكار المنهجية المهمة عن لغة الشعر وأسلوب دراستها فى حوالى عشرين مقالا كانت تكتب وتقرأ وتناقش وتنشر كلها بصفة جماعية، وإن حملت توقيع بعض الأعضاء أحيانا.

علاقتها بالثورة الاشتراكية،

لا يمكن أن نغفل - من الوجهة التاريخية البحتة - أن المدرسة الشكلية قد ولدت إذن فى روسيا خلال فترة المخاض التى انتهت بانفجار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧، وقد نشرت أهم الدراسات النظرية الأولى عن الشعر فى بعض المدن التى كانت تتمزق بويلات الحرب الأهلية، بيد أنه لا يمكن فى هذا المجال المحدود تحليل العلاقة المعقدة بين هذه الحركة والأحداث الاجتماعية التى واكبتها، وإن كان هناك من النقاد المتسرعين من يرى فى الشكلية الروسية مظهرا من مظاهر الانحلال البرجوازى فى مجتمع الثورة، متعللا ببعض مبادئها غير السياسية التى كانت تدعو إلى الفن الخالص، وبما كان يدعو إليه أحد قادتها وهو «شلوفسكى» فى المرحلة الأولى من تخليص الفن وتحريره من عبء الحياة الباهظ الثقيل، فكان من السهل إذن اتهامها بالهروب من الالتزام السياسى المباشر، ولكن المدهش أن بعض مؤسسيها قد عملوا فى الجبهة الثورية بنشاط لا يكمل حتى أصبح «بريك» مثلا الرقيب السياسى لأكاديمية الفنون الروسية، كما كان بعضهم الآخر أعضاء أساسيين فى الحزب البولشفى.

وفى الفترة التى لم تكن فيها النظرية الماركسية فى الأدب قد أصبحت عقيدة صلبة فإن نوعا من الإلحاد غير الماركسى - مثل الشكلية - كان لا يزال له حق فى الوجود، وخاصة عندما يعرض قضاياها بطريقة علمية موضوعية لا تعرض بالنظام، وإذا كان الجانب الأكبر من النقد الأدبى قد أخذ يتوجه من البداية إلى المشاكل الأيديولوجية وأصبح الفن وسيلة من وسائل المعرفة وسلاحا فى صراع الطبقات مما جعل الاهتمام يتركز على مضمون الأدب وتعطى له الأولوية إلا أن قضايا الشكل لم تغفل نهائيا،

وتولى الشعراء المجددون من أنصار المستقبل والنقاد الطليعيون الدعوة إلى أن يكون الشكل الثورى ضرورة جوهرية للفن «البروليتارى» الحقيقى مثله فى ذلك مثل المضمون الثورى، وساعد على ذلك أن المناخ العام كان مهيبا لتقبل الجديد واحتقار القديم مهما كان، مما أتاح الفرصة لأحد هؤلاء النقاد أن يقول: «إن فكرة الفن العمالى تقتضى ثورة عارمة على صعيد الوسائل التعبيرية الفنية والأساليب المستحدثة» ومن هنا أصبحت التجارب الشكلية تعد من بعض الوجوه ضرورة تاريخية فى تلك الفترة^(١).

غير أن هذا الوفاق لم يكن ليدوم طويلا، فقد تحدد موقف الماركسية من الأدب فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، وذلك بتجنيدده لخطبة التنمية الخمسية وحل جميع المنظمات الأدبية وإدماجها فى منظمة موحدة أعطيت لها سلطة الحزب الكاملة لوضع أبعاد السياستين النقدية والأدبية، ومنذ ذلك الوقت لم يعد من الممكن التسامح فى أى مظهر يلحد فى حق الماركسية أو يحدد عنها بأية صورة، واعتبرت السلطات الروسية ذلك انحرافا لا بد من القضاء عليه، ولم يكن أمام زعماء الشكلية تجاه الهجوم العنيف إلا أحد أمرين: إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبى نهائيا، وإما الاعتراف الصريح بخطئهم فى التحليل الأدبى وإعلان التوبة النصوح، ولم يغفر لهم فى هذا المجال أنهم كانوا قد أخذوا يهتمون بالجانب الاجتماعى فى الأدب على طريقتهم، واضطر أكثرهم تطرفا فى الدعوة إلى مبادئ «النظرية الشكلية» إلى نقد نفسه واتهام مبادئ «الأبوجاز» بالعقم ومجافاة الصواب واعتبارها شيئا ينتمى إلى الماضى، وبعد هذا الإعلان من «شلوفسكى» لم يكن أمام زملائه إلا الانزواء والتسليم الصاغر، باستثناء من هاجر منهم مثل «جاكوبسون».

وبالرغم من أن هذا الإعلان يتسم بالتسرع فى دفن مبادئ الشكلية مبكرا والحكم على مناهجها بالإفلاس فى وقت كانت ماتزال تسمح فيه بالعطاء الخصب، إلا أن الحركة كتنظيم قضى عليها منذ ذلك الوقت ودخلت ذمة التاريخ. وقد صور الشاعر السوفييتى «كرزانوف» هذا الموقف الفاجع فى بيانه أمام المؤتمر الأول للكتاب عام ١٩٣٤ بقوله: «ليس بوسع أحد الآن أن يعالج مشاكل الصياغة الشعرية، أو أن يقوم

(١) انظر :

Erlich, Victor, Russian Formalism, La Haye 1969, Trad. Barcelona 1974 P.118.

بتحليل الاستعارات والصور والإيقاع دون أن يشير على التوّر ردّ الفعل التالى «اقبضوا على هذا الشكلى» وقد أصبحنا مهددين جميعا بأن نتهم بجريمة الشكلية، وأى ذكر للصورة الصوتية للشعر أو لشكله الدلالى لابد أن يقابل بالرفض على الفور، وقد جعل بعض النقاد من هذا شعار ضد الشكلية صيحة الحرب التى يخفون بها جهلهم بنظرية الشعر وفنونه وعجزهم عن الاستضاءة بروح العلوم اللغوية والنقدية»^(١).

صلتها بالحركات الفنية الأخرى:

منذ بداية الحركة الشكلية ارتبطت بطلائع الاتجاه المستقبلى فى الأدب الروسى المتمثل فى «الجهة الفنية اليسارية»، وقام هذا الارتباط على التقارب الشخصى بين زعماء الاتجاهين من جانب وتوافق آرائهم الفنية من جانب آخر، حيث حاولوا جميعا التجديد العنيف فى مناهج البحث وأساليبه واهتماماته وطرح مخلفات الماضى وراءهم، وإقامة نظرياتهم الجمالية على أساس كفاية الأثر الفنى فى حد ذاته وقابليته لأن يشرح نفسه، والبحث عن لغة جديدة للفن، واتضح ذلك فيما تبنته الحركة الطليعية من الدعوة إلى لغة «ماوراء العقل» فى التركيب الشعرى، وإلى بعض الأشكال المعمارية التجريدية فى المجال التشكلى، ولهذا يمكن أن نتبين الروابط الوثيقة بينها وبين الحركة الشكلية فى محور ذى طرفين: أما الأول فهو الرغبة العارمة فى التجديد ورفض الماضى، وفى الطرف الآخر يقع الاهتمام الكبير بلغة الفن وأدواته^(٢).

كما كانت الشكلية أيضا نوعا من الاستجابة العميقة لمناخ فكرى عام شمل أوروبا كلها، فواكبتها حركات كثيرة تلتقى معها فى بعض الأسس المهمة وإن كانت تختلف عنها فى نقطة الانطلاق، ففى فرنسا مثلا بدأ النقد الأدبى التكنيكى يمارس فى العقود الأولى من هذا القرن منهج «شرح النصوص» الذى يلح على قضايا الأسلوب

(١) انظر :

Jakobson, Roman, y otros, Theories de la Literatura, Paris 1965, Trad. Buenos Aires 1976, p.9.

(٢) انظر :

Tynanov, Eikhenbaum, Shkolovski, Formalismo: y vanguardia, Trad. Communication, Madrid 1973, p.12.

والتركيب ، وبدأ هذا الاتجاه فى الانتشار حتى أصبح علامة مميزة للدراسات الأدبية فى الجامعات والمعاهد الفرنسية ، وهو وإن لم يقدم حيثئذ تصورا جديدا للأدب إلا أنه كما يقول «ويليك» كان وسيلة تربوية لتعليم الأدب أكثر منه منهجا معقدا . أو كما يقول أحد زعمائه وهو «جوستاف لانسون» كان لونا من الرياضة الذهنية الفعالة الضرورية التى يتعود بها القارئ على التحليل الدقيق والتأويل المنصف^(١) .

لكن نشوء هذا النوع من التحليل النقدي فى ألمانيا كانت له أبعاد جمالية وفلسفية أعمق ؛ إذ إنه ارتبط بدراسة الفنون الجميلة بصفة شاملة ، وأسهم فيه بعض منظري التحليل الموسيقى والفنون التشكيلية ، وعلى رأسهم «وولفين» الذى دعا عام ١٩١٧ إلى إعادة النظر فى الأفكار التقليدية عن تاريخ الفن ونبذ طريقة دراسة أعلامه كأفراد ، لتحل محلها دراسة التيارات والأساليب الفنية المحددة ، وقد أدى هذا ببعض النقاد الألمان إلى دراسة تطور الأدب فى علاقته وتراسله مع الفنون الأخرى ، هذا التراسل الذى ينير الوسائل الخاصة بكل منها .

أما فى روسيا فإن النقد الأدبى كان بحاجة إلى منهج جديد ، أو إلى مجموعة من المبادئ التى يستطيع استعارتها من أحد الحقول المجاورة له كأدوات للبحث ، ولم تكن الحركة الفنية الشكلية قادرة على تقديم مثل هذه المعونة النظرية ، فاتجه بنظره صوب علم آخر هو «علم اللغة» على أساس أن محور الدراسة الأدبية فى تلك الآونة كان هو الشعر الذى يتميز بأنه فن لغوى من الطراز الأول ، واستطاع التقاء الفن باللغة أن يسهم بشكل فعال فى إنارة كل من الحقلين معا ، وأصبحت مشاكل لغة الشعر - وهى المشاكل التى تقع على الحدود الفاصلة بين الأدب واللغة - هى ميدان العمل المشترك بين النقاد المهتمين بالشكل اللغوى للشعر وبين علماء اللغة الذين كانوا فى حاجة إلى مثل هذا التزاوج^(٢) .

ويقدم جاكوبسون ، شهادة على قدر كبير من الأهمية عن هذه المرحلة الأولى من علاقة الشكلية بالفنون الأخرى قائلا : إن أكبر دفقة مؤثرة أدت إلى تعديل جوهرى فى تصوراتهم عن اللغة والأدب انبعثت من الحركات الفنية الثورية التى شهدناها مطلع

(١) انظر المرجع السابق عن «الشكلية الروسية» لمؤلفه Erlich, Victor

(٢) نفس المصدر ص ٨٤ .

هذا القرن ، فكبار الفنانين الذين ولدوا في الثمانينيات من القرن الماضي مثل بيكاسو (١٨٨٢ - ١٩٧٣) وجيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) وبريك (١٨٨٢ - ١٩٦٢) وسترافينسكي (١٨٨٢ - ١٩٧٠) وغيرهم قد تم تكونهم بشكل عميق متماسك في فترة من أشد فترات التاريخ الحديث خصوبة ومتعة ، قبل ما أطلقوا عليه «آخر ساعة من الصمت الكوني» التي أعقبتها سلسلة من الكوارث الحربية المتتالية ، وقد استطاع هؤلاء الشبان بقدراتهم الخلاقة أن يتنبؤوا بهذه الفترة وأن يمتصوا روح العصر الجديد ويأخذوا من معطياته المتطورة ، استفادوا في علم اللغة مثلا من مبدأ النسبية وانتصارات علم الطبيعة الحديث وبنظرية الفنون التشكيلية ونموذج المذهب «الكوبي» الذي ينص على أن كل شيء يعتمد على العلاقة والتوقف المتبادل بين الجزء والكل وبين اللون والشكل وبين التمثيل وما يمثله ، وكان «بريك» يقول «لا أؤمن بالأشياء ، وإنما أؤمن فحسب بالعلاقات التي تقوم بينها» ، ولم يكن قد سبق لأحد أن درس وضع الرموز من الرمز من جانب ووضعها مما يدل عليه من جانب آخر ، وما يترتب على ذلك من قضايا دلالية في الفن كما فعلت المدرسة الكوبية في الرسم ، وكان بيكاسو يقول إنه كي نتحقق من صدق العلاقات الداخلية والخارجية للرموز البصرية لابد من الخروج على الماضي . ولابد أن يصنع كل واحد منا ثورته الشخصية مبتدئا من الصفر^(١).

وعلى هذا فهناك نوع من الارتباط الخاص بين الشكلية الروسية والحركة الكوبية التي لم تقتصر على فن الرسم وإنما ظهرت كذلك في الأدب ، وخاصة عند جويس ، وفي الموسيقى ، ولم تقف عند حدود الثقافة الفرنسية كما يتوهم بعض الدارسين ، وإنما تجاوزتها إلى آفاق أوروبية أخرى حيث ظهرت في روسيا في الرسم والأدب معا . وإذا كان بيكاسو قد حلل اللون الأسود خلال مرحلته الكوبية فإن «إيخينباوم» قد دعا في نطاق الشكلية الروسية إلى تخطيط النظام الطبيعي للمادة وإعادة بنائه بشكل إرادي ، وقد وجد الكوبيون في الفنون السوداء تصورا للأعمال الفنية على أنها أشياء مستقلة ، تستخدم الرمز في جملتها وتفصيلها ، مما جعلهم يدعون إلى

(١) انظر :

Jaakobson, Roman, Ensayos de Linguistica general, Trad., Barcelona, 1975, P142.

أصالة اللوحة واكتسابها لمعناها فى ذاتها دون اعتبارها نسخة من شىء آخر . وينبغى أن نتذكر أن الحركة الكوبية قد ركزت على مرحلتين : التحليلية والتركيبية ، وحاولت من خلال المرحلة الأولى خاصة القضاء على مبدأ محاكاة ومشابهة الطبيعة لصالح العملية التركيبية التى تتم داخل وعى الفنان نفسه ، وإبراز استقلال العمل الفنى بهذه الطريقة .

وبنفس الأسلوب نجد أن أحد كبار دعاة البنائية وهو «بارت» يميز كما سنرى فيما بعد بين اتجاهين كبيرين فيها : البنائية التحليلية التى يتزعمها «جاكوبسون» نفسه والتركيبية التى ينتهجها «تشومسكى» كما يصف العملية البنائية بأنها حل الشىء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق القائمة بينها إلى معناها ، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظا على خصائصه التى توضح لنا أن أى تعديل فى الجزء يؤدى إلى تعديل فى الكل ، وهذه هى العملية نفسها التى قامت بها كل من الكوبية والشكلية فى الرسم والأدب^(١).

أما العلاقة بين المدرسة الشكلية والرمزية فقد كانت تحديا وعداء منذ البداية ؛ إذ إن أول معركة خاضتها جماعة «الأبوجاز» كانت ضد الرمزيين لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى أثقلها بها هؤلاء الرمزيون . وكان من الضروري التخلص من جملة آرائهم فى الرمز للوصول إلى عملية تطهير ، ولعل أهم عناصر هذه المعركة قد تمثل فى رفض المبادئ الجمالية الذاتية التى روج لها كتاب النظرية الرمزية ، وفرض موقف علمى موضوعى متحرر من المقولات الفلسفية والتأويلات النفسية والأيدولوجية معا . « وكان ينبغى علينا أن نشغل بالوقائع الفنية نفسها ، ونطرح جانبا المشاكل العامة غير المثمرة ، وكانت نقطة انطلاقنا هى إقامة علاقة مباشرة بالعمل الفنى الذى ينادينا كى نقرب منه »^(٢).

(١) انظر :

Broekman, Jan. m. "Structuralismus" Munich:1971.Trad. Barcelona1971, P.47.

(٢) انظر :

Eikenbaum Teoria del metodo Formal, Trad Madrid, 1973 P.36.

مفهوم الشكل عندهم :

كان نقاد المدرسة الشكلية على وعى تام بخطورة وعدم كفاية المصطلحات التقليدية . لذلك لم يرتضوا عن اقتناع بتسمية حركتهم بالشكلية وكثيرا ما عبروا عن ضيقهم بهذه التسمية التى فرضها عليهم أعداؤهم ، ورغبتهم فى استبدالها بتسميات أخرى مثل «المنهج الصرفى» فى الدراسات الأدبية ، وقد كان «بروب» أشدهم تمسكا بهذه التسمية الأخيرة ، كما يتضح فى عنوان كتابه المهم عن «صرف الحكاية» ، وحاول بعضهم إطلاق تسمية أخرى عليهم مثل «المحددون» . وفى تحليلاتهم لبنية الوقائع الأدبية - على حد تعبيرهم - وميكانيزم العملية الأدبية كانوا يجنحون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون وإحلال فكرتين محلها : هما «المادة» من ناحية والوسيلة أو الأداة أو «الإجراء» من ناحية أخرى ، لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة ميزات منهجية ؛ إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبى العضوية ، إذ إن فكرة التعايش فى الشئ الجمالى بين عنصرين متعاصرين وقابلين للانفصال فى الظاهر توحى بوجود مرحلتين متعاقبتين فى العملية الأدبية ، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالى والمرحلة الجمالية ، أما فى تصور الشكليين فإن «المادة» تعنى المواد الأولية للأدب التى تكتسب فعالية جمالية ، ويتم اختيارها كى تسهم فى العمل الأدبى من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفنى .

وعلى هذا فإن الكلمات فى الأدب ليست مجرد شر لا بد منه ، أو طريقة لقول شئ ما ، ولكنها هى نفس مادة العمل الأدبى الذى يتكون من كلمات ، ومن هنا تحكمه القوانين التى تحكم اللغة ، فالشاعر عندهم يعمل فى اللغة بنفس الطريقة التى يعمل بها الموسيقى بالأصوات والأنغام ، والرسام بالألوان ، وقد أصبحت هذه الفكرة الآن مبتذلة شائعة ، لكن تاريخ النقد مدين بها للمدرسة الشكلية التى قننتها وربطتها بمبدأ آخر هو الإصرار على استقلال العمل الأدبى عن العناصر الخارجية عنه ، وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبية على أنها توتر بين القول العادى والإجراءات الفنية التى تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته ، ومن هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ؛ حيث تنطلق منه - على حد تعبيرهم - المادة اللغوية فى مجموعة من الأنظمة الرمزية كما سيقول بعد ذلك نقاد حلقة براغ ، ونتيجة لهذه

الرؤية فإن العمل الشعري عند الشكليين إنما هو تصرف في اللغة لا تمثيل للواقع ، فهذا الواقع يظل متمتعا بوجود كوني تجريبي مجاوز للأدب وبعيد عنه ، وإن كان هذا الأخير يشير إليه فحسب .

تحرر الشكليون إذن من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه ، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها . وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفا ، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملتها .

وقد التقط النقاد المحدثون هذا المفهوم الدقيق للشكل باعتباره كيفية المضمون ؛ فنجد واحدا من أكبر النقاد المعاصرين وهو الناقد الكندي نور ثروب فراي^(١) . صاحب كتاب تشريح النقد . يقول «إننا إذا هاجمنا أي كاتب معاصر كبير على المستوى الأخلاقي في أعماله فإنه سيدافع عن نفسه ولا شك قائلا : إنني أعتمد على ميزة الحياد الأخلاقية وأحاول وصف الواقع والحقيقة كما يصف العالم موضوعه ، وقد يكون هذا الدفاع صادقا فيما يتصل بمضمون عمله ولكن بالنسبة للشكل - وهو تخصصه الحقيقي لأن الكاتب ليس سوى خالق أشكال - فإن الفنان ينبغي له أن يبذل قصارى جهده حتى تعيد مادته تشكيل نفسها بأدق ما يتكيف معها ويمثلها ، فهذا بالنسبة للفن هو المعادل الوحيد للموضوعية العلمية» .

ونعود إلى المدرسة الشكلية لنجد أن قضية الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقى التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم عن الأدب كما سنوضح بعد قليل ، فيرى أحد زعمائهم وهو «إيخينباوم» أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقى الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن ننتهي إلى النتيجة التالية : أن التلقى الفني هو هذا النوع من التلقى الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل ، مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل . ومن الواضح أن فكرة التلقى هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا

(١) انظر :

Frye, Northrop, The Stubborn structure, Essays on criticism and Society, 1971, Trad.
Madrid 1973, P.45.

الشكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل فى تكوين الفن الذى لا يوجد خارج نطاق التلقى^(١).

ومع ما تتميز به هذه الكلمات من طابع مثالى فإن فكرة الشكل تكتسب بها معنى جديدا لا ينحصر فى مجرد الغلاف، بل يصبح تكاملا ديناميكيا محددا له معناه فى نفسه دون التوقف على مجموعة العلاقات الأخرى.

وفى هذه النقطة أيضا تختلف الشكلية عن الرمزية التى تنص على أنه من خلال الشكل نستشف بعض مظاهر المضمون فحسب، وفى الوقت نفسه الذى ميز فيه الشكليون بين لغة الشعر واللغة العادية اكتشفوا أن الخواص المحددة فى الفن تكمن فى استخدامه الخاص لمادته، وكان من اللازم لهم أن يتناولوا بالتحليل مشكلة التلقى للشكل ليصلوا بها إلى اعتباره مضمونا فى نفسه، ويبرهنوا على أن الإحساس بالشكل ينبع من بعض العمليات الفنية التى تستهدف إشعارنا به.

دراسة العمل الأدبى فى ذاته؛

كان منطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبى عليه أن يواجه الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية التى أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفازة فى دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق، مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافى، وتحدد منهجهم على لسان «جاكوبسون» فيما يلى : «إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومته، وإنما أدبيته؛ أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا» ولهذا فعلى الناقد الأدبى ألا يعنى إلا يبحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحيل قضية الخلق الأدبى إلى الموهبة. وبهذا رفضت الشكلية بصفة

(١) انظر :

Ejkenbaum y otros, Formalismo y Vanguardia: Trad.1973, P.43.

قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقى .

على أن هذا لا ينفي وجود خصائص ثانوية أخرى للأدب تعنى بها العلوم المجاورة له ، دون أن يشغل بها مؤرخو الأدب كما يفعلون حتى الآن ؛ فهم فى نظر الشكليين مثال رجال الشرطة الذين يذهبون لاعتقال أحد فلا يكتفون بإمساكه وإنما يقبضون أيضا على من يوجد معه فى نفس الحجرة ، وربما أمسكوا ببعض المارة فى الطريق كذلك ، فمؤرخو الأدب يحاولون استغلال كل معلوماتهم عن حياة المؤلف الشخصية وظروفه النفسية والسياسية والفكرية ، وينتهون بعد كل ذلك - لا إلى تكوين علم الأدب - وإنما لمجموعة مكدسة من المعلومات المتجمدة ، غافلين عن أن كل عنصر من هذه العناصر ينتمى إلى علم آخر قد يكون تاريخ الفلسفة أو الثقافة أو علم النفس ، ويصلح - إلى حد ما - كوثائق فيه .

ولدعم هذا المبدأ الخاص باستقلال الأعمال الأدبية كان من الضرورى مواجهته بمجموعة من الوقائع المناظرة الأخرى ، فاختار الشكليون أقرب الأنظمة التى تشبه الأدب وإن كانت تختلف عنه فى الوظيفة ، وهى النظام اللغوى ، على أساس أن مادة الأدب تتمثل أولا فى اللغة ، على أن هذه اللغة بدورها تمثل حلقة الاتصال بين الأدب والحياة ، فوظيفة الأدب الاجتماعية تنحصر عند الشكليين فى هذا العنصر اللغوى الوسيط .

خطأ الانعكاس فى نظر الشكليين؛

انتهى الشكليون فى بحوثهم إلى أنه ليس هناك تطابق حرفى بين الأدب المتخيل وشخصية منتجته ، وأن ما يتصوره «الواقعيون النفسيون السذج» من أن الفن نوع من التدفق الإلهى أو الانهماج العاطفى العفوى المباشر إنما هى أفكار فجأة لا يعتد بها ؛ إذ إن العمل الأدبى يتجاوز نفسية مبدعه ، ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل ؛ إذ إن التجربة النفسية التى قد تعد أصلا له سرعان ما تتقهقر إلى الخلف ، حتى تتلاشى أمام عملية إعطائه القوام الموضوعى وهو يخرج إلى النور .

وعلى هذا فإن العمل الفنى لا يتطابق بشكل كامل لا مع الهيكل العقلى للمؤلف ولا المتلقى ، ومهما كان نوع التعبير عن التجربة الذى يزعم المؤلف أنه ماثل فى العمل فهو لا يتعدى أن يكون مجرد عنصر من الدلالة المتكاملة فى التركيب الفنى ، أو كما يقول «موخاروفسكى» فإن «الأنا الشاعر لا ينطبق على أية شخصية فعلية ملموسة ، ولا حتى شخصية المؤلف نفسه ، إنه محور تركيب القصيدة الموضوع» وهذا أساس مشكلة إلغاء الشخصية فى الدراسة النقدية البنائية ، كما أنه يذكرنا بما يقوله ت س إليوت فيما بعد من أن «الشعر ليس تبديدا للعواطف ولا تعبيراً عن الشخصية ، ولكنه هروب من الشخصية»^(١) وهذا يعنى بالنسبة لمؤرخ الأدب خاصة أنه إذا كان الشعر الغنائى مادة لا تخلو من القيمة بالنسبة للبحث فى حياة مؤلفه فإنه لا يمكن أن يثق فيها ، ويعتمد عليها بشكل مطلق ؛ حيث إن الشهادة الغنائية لا تصلح وحدها كوثيقة دون أن تنضم إليها دلائل أخرى .

وما يصدق فى نظر الشكليين على التعبير الذاتى عن الفرد يصدق كذلك على انعكاس المجتمع فى الأدب ، لأن نفس العوامل التى تجعل من القصيدة وثيقة نفسية مشكوكا فى صحتها وقيمتها من هذه الوجهة ، تجعل العمل الأدبى لا يصلح كى يعتبر قطعة بديهية معبرة عن المجتمع من الوجهة العلمية الأنثروبولوجية .

وقد محصت دراسة الشكليين للفولكلور هذه القضية بالذات ، وانتهت إلى أن الحكايات الشعبية لا يمكن أن تعد انعكاسا للعادات الواقعية ، بل إنها تكتسب فعاليتها بقدر ما تبعد عن موقف الراوى والمستمع معا ، لأن بواعث وموضوعات القصص الشعبى إما أن تعود إلى الغرائب العجيبة وعالمها السحري ، أو تشير إلى فلذات مفرقة فى القدم من التاريخ الثقافى للشعب .

ويحذرنا «شيلوفسكى» من أن نعتقد نتيجة للحكايات الشعبية الإغريقية الخاصة بخطط العرائس - هيلينا مثلاً - أن هذا كان عادة يومية عند اليونان ؛ إذ إن التراث الشفهى لا يعكس العادات المعاصرة ، بل يعتبر صدى لعادات قديمة ، أما الأدب المكتوب فيرى هذا المؤلف نفسه أنه غالباً لا يتناول من العادات إلا ما أصبح قديماً لا يمثل الحياة الواقعة ، ويضرب المثل على ذلك بقصة «موباسان» عن «العودة» التى

(١) انظر :

تتناول موضوع بحار ضلّت سفينته فاخططه بعض السود فى إفريقيا حتى أنقذه رحالة آخر، وعندما عاد وجد أن زوجته قد اقترنت بغيره وأنجبت منه، ومن المحتمل أن يكون «موباسان» لم يعتمد على المادة الكلاسيكية فى موضوع عودة الزوج الغائب، وإنما استقاه من تقليد مشابه كان لا يزال حيا فى التراث الرومانتيكى الذى يركز على مادته.

وعلى أية حال يرى الشكليون أنه لا ينبغى استخلاص نتائج اجتماعية ولا شروح نفسية من بعض عناصر الأعمال الأدبية التى تخضع لضرورة التركيب الفنى فحسب، وأن ما يبدو للوهلة الأولى أنه تعبير عن الواقع لا يلبث أن ينكشف عند التحليل الدقيق عن صيغة جمالية مفروضة على هذا الواقع؛ إذ إن أية شريحة من الحياة كى يعبر عنها فى الفن لابد وأن تخضع للعرف الجمالى الذى يكسرها مثلما ينكسر الضوء فى انتقاله من وسط إلى آخر، ومهمة الناقد الأولى هى تحديد زاوية هذا الانكسار، وهنا نصل إلى المبدأ الشكلى الأساسى وهو «استقلال الوظيفة الجمالية» الذى تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالى ومستويات الأدب، وتكون النظرية الشكلية قد قطعت شوطا بعيدا من دعوتها الأولى إلى استقلال الكلمة الشعرية كشيء قائم بذاته، وانتهت إلى استقلال العمل الأدبى عن نفسية مؤلفه من ناحية وعن الموضوع الاجتماعى الذى يشير إليه بأدواته وإجراءاته الخاصة من ناحية أخرى^(١).

نموذج التحليل اللغوى فى الأدب،

يعتبر الهدف الأساسى للبحث النقدى عند الشكليين هو وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية، وتحليل عناصرها الرئيسية وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة؛ فهذا عندهم هو الوصف العلمى للنص الأدبى الذى يتيح الفرصة لإقامة العلاقات بين عناصره؛ لكن المشكلة الرئيسية تكمن فى الطابع غير المتجانس للعمل الأدبى ومستوياته المختلفة، فلكى نصف باستقصاء قصيدة شعرية ينبغى أن نضع أنفسنا على التوالى فى مستويات مختلفة من صوتية وموسيقية

(١) انظر الكتاب السابق الذكر عن الشكلية الروسية ص ٢٩٥ لمؤلفه Erlich

وصرفية ونحوية ومعجمية ورمزية؛ وأن نأخذ في الاعتبار - وهذا هو المهم - علاقاتها المتبادلة^(١).

وعندما يترجم هذا إلى لغة النقد الأدبي نجد أن عدد المستويات الذي يبدو للوهلة الأولى متكاثراً قد انحصر من الوجهة العملية في ثلاثة: أى مستوى العناصر المكونة للعمل الأدبي، ومستوى العمل الأدبي ككل، ومستوى الأدب القومى فى جملته. إلا أن هذا التوزيع لا يحول فى بعض الأحيان دون إدخال مستوى متوسط مثل مجموعة القصائد أو الأعمال التى تنتمى لجنس معين أو فترة محددة، ويتطلب التمييز بين المستويات المختلفة الخضوع للمنطق الدقيق، وقد تركز جهد الشكليين فى المرحلة الأولى على تحليل القصائد الشعرية، ومن هنا ميزوا - لأول مرة - بين المستويات الصوتية العامة والصوتية اللغوية، وبحثوا مشاكل الوزن والإيقاع والعروض باستفاضة، وحلّلوا بامعان علاقة هذه العناصر بالمستويات الصرفية والنحوية والدلالية. وقد برهن «شلوفسكى» على أن هذا التمييز بين المستويات صالح أيضاً لدراسة الحكايات القصصية، حيث يمكن الفصل بين عمليات التركيب من ناحية والأحداث الواقعة من ناحية أخرى، ولا شك أن نظام توالى المستويات فى النص لا يتحتم تطابقه التام مع نظام التحليل النقدي الذى يتناول العمل فى مجموعه، ويستهدف أساساً إبراز علاقاته التركيبية معتمداً على الحصيلة المكتسبة من العلوم اللغوية.

وقد كان الشكليون أول من اعتد فى النقد الأدبي بمبدأ الخصائص المميزة فى قيم المخالفة الصوتية اللغوى، ومن أمثلة ذلك مانراه فى وصف «بريك» لبعض القصائد، حيث يقوم توزيع الحروف أو «الفونيمات» ذات الخصائص المخالفة بتشكيل بنية الشعر أو دعمها على الأقل، ويحدد ثنائية أبسط مظاهر التكرار بأنها تلك التى لا تتميز فيها الخواص الحنكية للحروف الصامتة، وإن كانت تسمح بتوضيح الفروق بين الجهر والهمس، وقد تأكدت أهمية هذا النوع من التحليل بنجاح علم الأصوات فيما

(١) انظر :

Todorov, Tzvetan, La herencia metodologica del formalismo, Trad. Buenos Aires, 1972, P.159.

بعد، الذى برهن على صحة أساسه النظرى فى أن التعريف من خلال العلاقة والمخالفة هو وحده التعريف الصحيح .

ويمتد هذا إلى الأدب فيشير «تينيانوف» إلى أن وظيفة كل عمل أدبى تكمن فى علاقته بالأعمال الأخرى على أساس الإشارة ؛ ويمكن التوسع فى تطبيق هذا المنهج اعتمادا على التشابه العميق بين مظاهر الإشارة المختلفة ، ومن هنا يحاول المؤلف نفسه تحليل دلالة الكلمة على اعتبار أن «فكرة الملمح الأساسى فى علم الدلالة تشبه فكرة الحرف فى علم الصوتيات ، فلا ينبغى أن نبدأ فى التحليل الأدبى من الكلمة باعتبارها عنصرا لا يتجزأ ، ولا أن نعاملها كقالب من اللبن الذى تبنى به بيتا ؛ إذ إنها تتجزأ إلى عناصر أدق وأرهف بكثير» وهذا ما يعتد به الآن فى علم الدلالة البنائى كما سنرى .

وعند تطبيق هذا المنهج على تحليل الوحدات الدالة للنظم الأدبية ومحتواها الإيحائى تتمثل الخطوة الأولى مثلا فى دراسة شخصية قصة ما وعلاقاتها المتبادلة ، حيث يتضح لنا من أول قراءة سريعة أن هذه الشخصية تتحدد بمقابلتها بالأخرى وهكذا ، بيد أن التفاعل المباشر بين هذه الشخصيات يؤدي إلى تبسيط علاقاتها دون الوصول إلى نتائج أخرى أشد خصوبة ، لهذا فإن من الأفضل فك كل صورة إلى ملامحها المميزة ووضعها فى علاقة تقابل أو تشابه بالملامح المميزة لشخصية أخرى من القصة نفسها ؛ إذ نصل من خلال ذلك إلى عدد محدود من محاور التقابل التى تأتلف فى مجموعات مختلفة تمثل الملامح المميزة للشخصيات ، وعن طريق هذا الإجراء نفسه يتحدد المجال الدلالى الذى يختص به العمل المدروس . وإذا كانت بداية تكوين هذه المحاور تتوقف إلى حد ما على حدس الباحث الشخصى فإن المقابلة بين التحليلات المختلفة تؤدي إلى وضع لوحات موضوعية تمثل عمل مؤلف ما أو تشمل عصرا أدبيا بأكمله^(١) .

ولم تقتصر العلاقة بين نماذج التحليل اللغوى والأدبى عند الشكليين على هذه الأفكار المتناثرة ، وإنما أخذت تتبلور بشكل منهجى منظم حتى صاغها اثنان من قادة الشكلية فى صورة بيان أصدره عام ١٩٢٨ جاء فيه مايلى :

(١) انظر المصدر السابق عن الميراث المنهجى للشكلية ص ١٦٣ ، لمؤلفه Todorov .

١ - إن تاريخ الأدب تربطه وشائج حميمة بالعلوم الأخرى ، ويقتضى من دارسيه الإلمام الكامل بالقوانين التى تحكمها ، فمن المستحيل إقامة علاقة دقيقة بين الأنظمة الأدبية وغيرها دون معرفة هذه القوانين .

٢ - لا يمكن فهم التطور الأدبى بطرح مشاكل تعرض عليه من خارج نظمه الخاصة ، مثل مشاكل الإبداع النفسى أو مشاكل التأثير الخارجية ، والشرط الأساسى فى البحث العلمى لاستخدام هذه المواد هو الاعتداد بوظيفتها فى تكوين البنية الأساسية .

٣ - إن التقابل فى علمى اللغة والأدب بين الجانب التوقىتى شبه الثابت من ناحية والتاريخى التطورى من ناحية أخرى يعد فرضا خصبا مثمرا فى البحث ، إذ يبرز خصائص النظم اللغوية والأدبية لكل فترة على حدة ، بحيث يتكون لنا فى نهاية الأمر سلسلة من الأنظمة المتتالية التى تخضع فى هذا التوالى التاريخى لقوانين النظم البنائية أيضا ، والثبات المطلق للنظام وهم ؛ إذ إن له ماضيه ومستقبله كعناصر بنائية لا تنفصم عنه ، وعلى هذا فالتقابل بين الثبات والتطور الذى جعل فكرة النظام تعارض مبدأ التطور قد فقد الآن أهميته ، أصبحنا نتعرف على النظام وصفا كمرحلة فى التطور ونعتد بخضوع هذا التطور لنظام ثابت .

٤ - لا تتطابق فكرة النظام الأدبى الثابت مع الفكرة المبسطة عن العصر الأدبى ، لأن كل نظام لا يتكون من أعمال متقاربة زمنيا فحسب ، وإنما من أعمال تكشف عن الخصائص نفسها حتى لو جاءت من مراحل أخرى أو آداب أجنبية ، لا يكفى أن نضع قائمة بالعناصر المتعايشة ونعطى لها الحقوق نفسها ، بل لابد من الكشف عن مراتب دلالتها لفترة محددة .

٥ - إن التمييز بين فكرتين جوهريتين فى علم اللغة - هما الكلام واللغة - الذى جاءت به مدرسة جنيف كان بالغ الأهمية بالنسبة لعلم اللغة ، وتطبيق هاتين المقولتين على الأدب للتمييز بين القواعد القائمة والممارسات الفردية ينبغى أن يظفر باهتمام الباحثين العميق ؛ على ألا ننسى دائما ربط الممارسة الفردية

بالقواعد السائدة، ولا نعزل المستويين حتى لا نشوه نظام القيم الجمالية ويستحيل علينا الوصول إلى قوانينه المنبثقة .

٦ - إن تحليل القوانين البنائية للغة والأدب يقودنا بالضرورة إلى وضع عدد محدود من النماذج الموجودة في الواقع ، وإلى أشكال تطور هذه النماذج في الحالات التي تتم فيها دراسة الجانب التاريخي المتطور^(١) .

وأهم ما يلاحظ على هذا البيان هو القفزة الكبرى في مجال المصطلحات إذ استخدمت كلمة البنائية ، لا بطريقة عفوية غير مقصودة كما استخدمت أحيانا من قبل ، وإنما بطريقة منهجية أكدها جاكوبسون نفسه في بحثه أمام مؤتمر اللغات السلافية عام ١٩٢٩ الذي دار حول وظائف اللغة الشعرية طبقا للمنهج البنائي ، معلنا بهذا مولد البنائية بعد مخاض شكلي طويل ، وإذا كان ما يقوله بعض المفكرين (والاس ستيفنس) من أن التقدم في جميع مظاهره لا يتم أساسا إلا من خلال تغيير المصطلحات فإن هذه القفزة كانت تقدما حقيقيا في مجال البحوث الأدبية على ضوء مكاسب علم اللغة الحديث .

نظرية نظم الشعر حول الإيقاع :

اعتمدت نظرية النظم الشعرى عند الشكليين على مبدأين أساسيين هما :

(أ) التأكيد على الوحدة العضوية للغة الشعر .

(ب) تصور العنصر المسيطر كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة .

وعلى هذا فإن الشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية ؛ ولكنه نوع متكامل من القول يختلف نوعيا عن النثر ، ويحتوى في داخله على سلم من العناصر والقيم والقوانين التي تنتظم لحمته وسداه . على أن العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر الذي يعدل ويكيف باقى

(١) انظر : Tinianov, Jakobson, "Problemas de los estudios Literarios" En Theorie de la Literature, Trad. Buenos Aires 1976, P.103-105.

العناصر ، ويمارس بالتالى تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية هو النموذج الخاص بالإيقاع ، فالإيقاع باعتباره التناوب الزمنى المنتظم للظواهر المترابطة هو الخاصية المميزة للقول الشعرى والمبدأ المنظم للغته .

وإذا كان الشكليون لم ينكروا وجود لون من الإيقاع فى النثر العادى إلا أنهم طبقا للمنهج الوظيفى لم يروا الخاصية المميزة بمجرد وجود هذا العنصر ، وإنما قيامه بدور العنصر المسيطر المحورى ، كما أن الوزن قد اعتبر لديهم حالة من حالات الإيقاع وبرهانا ملموسا على وجوده .

فاختفاء الإيقاع كعامل أساسى موجه فى لغة الشعر يؤدى بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية ، مما يبرز بوضوح دوره البناء فى تكوين البيت الشعرى . ولكى نحدد طبيعة هذا الإيقاع ينبغى عندهم مراعاة الاعتبارات التالية :

١ - أن كل بحر فى أوزان الشعر يعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة التى تجمع بين أصوات مختلفة فى مجموعة متباينة ، ونتيجة لذلك فالبحر عبارة عن روابط زمنية متصلة فى حركة الأصوات ، مما لا ينبغى أن يختلط بمفهوم الإيقاع العريض .

٢ - لا بد فى الإيقاع من ملاحظة الحركة الديناميكية التى تقضى بتدرج القوى الملموسة فى أية مجموعة صوتية .

٣ - تعتمد المرونة الزمنية فى الإيقاع على مظاهر الاتساع أو التضييق الصغير القابلة للتنوع فى مدى استمرار أو طول كل وحدة ، دون أن يختفى نتيجة لذلك الإحساس بالمقاس الأساسى .

٤ - كذلك تلاحظ فيه فترات الصمت الميتة ، أى الزمن الفارغ اللامعقول الذى يستخدم لوظيفة العزل والتمييز .

٥ - كما يراعى فيه اللحن بفواصله الدلالية وأجزائه الختامية .

٦ - ويسهم النص من خلال التوزيع النحوى وتبادل المقاطع المنبورة - وغير المنبورة - بطريقة جوهرية فى تكوين المجموعات الإيقاعية .

٧ - كذلك تدخل اعتبارات السلاسة والقافية وغيرها فى تأسيس الإيقاع فى نص معين .

وبهذا فإن مفهوم الإيقاع يتسع ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسيج اللغوى للشعر : مع مراعاة عنصر أساسى ، هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العوامل أو لأكثر نسبة منها هو الذى يخلق الإيقاع .

وقد يلاحظ أن هذه العوامل لا تتجه دائما الوجهة نفسها ؛ بل ربما يعمل بعضها فى اتجاه مخالف للآخر ، إلا أن هذا يخلق لونا من التوازن لا يمنع من ظهور قوة بعض الاتجاهات وغلبتها على ما سواها ، ويتمثل فن الإيقاع فى الدرجة الأولى فى الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة .

وإذا كانت هذه هى الشروط القصوى لوجود الإيقاع فمن الضرورى معرفة الحد الأدنى الضامن له ، وهنا يلاحظ الباحثون أن العوامل المولدة للإيقاع بالتضامن قد تبدو فى بعض الأحيان وكأنها ليست نظاما مستقلا بل رموزا تنتمى لنظام آخر ، ويتم حينئذ من خلال نوع من الرموز الداخلية فى تكوين الوزن فى الوقت نفسه .

وفى بعض الحالات الأخرى فإن البحر - كنظام - يتحكم فى المسافات الزمنية ويتولى الوظيفة الإيقاعية بالإضافة إلى القافية التى تلعب دورا رئيسيا معه حينئذ ، وهنا يمكن رصد لحظتين : إحداهما تقدمية - وهى العنصر الأول المقفى - والأخرى ترجيعية وهى العنصر الثانى المقفى .

وتشبه القافية الوزن فى أنهما من هذه الناحية نتيجة لنوع من السبق الديناميكى التقدّمى والحل النشاطى الترجيعى معا ، بهذا نراها تتوقف على كثافة اللحظة التقديمية بنفس القدر الذى تتوقف به على اللحظة الترجيعية ، ومن هنا فإن القافية - مع ارتباطها بالنظم الصرفية والنحوية - تقوم بدورها الإيقاعى^(١) .

(١) انظر :

Tinianov, Juri, problema Stichotvornovo in zika. Trad. El problema de la Lingua poetica . Buenos Aires 1975, P.21-23.

على أن وجود الإيقاع فى النثر لا يحيله إلى شعر لاختلاف وظيفته حينئذ، فقد أثبتت بحوث الشكليين أن النثر الأدبى ليس مجرد مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع، وإنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتى للنثر يحتل مكانا لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتى للشعر، وإن كانت طبيعة كل منهما تختلف. فقد يمكن أن نرى فى النثر أية درجة من التنظيم الموسيقى بأوسع معانى الكلمة دون أن يصبح لهذا السبب شعرا، كما أن الشعر قد يقترب من هذا الاتجاه نفسه - الشعر الحر مثلا - لكن دون أن يتحول إلى نثر، وسر ذلك أن «النثر الموقع» من ناحية لا يخرج على النظام النثرى الكلى، كما أن الشعر الحر لا يخرج عن النظام الشعرى الشامل من ناحية أخرى، والفرق بينهما هو الدور الوظيفى الذى يقوم به الإيقاع فى كل منهما؛ إذ إنه هو العامل الحاسم.

فماذا يحدث لو نثرنا شعرا حرا؟ هناك احتمالان: إما أن تتطابق تقسيمات الشعر الحر مع التوزيعات النحوية أو لا، فلو لم تكن متطابقة كان معنى هذا أن الوحدة الشعرية غير مغطاة بالوحدات النحوية والدلالية نتيجة للوضع الكتابى لبیت الشعر، ولو لم تكن هذه التوزيعات واضحة من خلال القافية فإنه يترتب على ذلك اختفاء التركيب الكتابى النثرى، أى أننا سنقضى حينئذ على وحدة النظم الشعرى وتمامه عناصره واندماجها.

فالإشارة الموضوعية للإيقاع فى بیت الشعر تكمن فى وحدة النظام وتمامه معاً، كما تكمن فى الدور الغالب الموجه الذى يقوم به الإيقاع فى الشعر، ولنا بحاجة لأن نعرض الشعر من وجهة نظر الشكليين بهذا المنظور كظاهرة انحرافية عن لغة النثر، أو أن نبحث عن خصائصه فى الاستعمالات الشخصية للغة، وإنما ينبغى أن يبحث عن هذه الخصائص فى الشروط الموضوعية لبیت الشعر كبنية تركيبية تقوم بديناميكية القول من خلال تطبيق شروط الشعر الأساسية - وهى وحدة وتمامه النظام الشعرى - فى تطوير مادتها، ومن هنا فإن المهم ليس هو العنصر الدلالى وإنما خضوعه للحظة الإيقاع^(١)، على اعتبار أن الإيقاع هو العنصر المسيطر الذى تتحدد به

(١) انظر المصدر السابق ص ٣٩.

أشكال الأساليب الشعرية، واعتمد «إيخيبناوم» على هذا المبدأ ليقتراح تقسيم الأساليب الشعرية إلى ثلاثة أنواع: الخطابى والنغمى والكلامى، ملتقيا فى هذه الأفكار مع بعض النقاد الغربيين الآخرين مثل «سيفيرس» و«ساران»، ممن يحتمل أن يكون لهما تأثير مباشر فى نقدنا العربى، وخاصة عند الدكتور مندور فى نظريته عن الشعر المهموس التى تقابل فى التقسيم الشكلى نموذج الشعر الكلامى ممتزجا إلى حد ما ببعض خصائص النموذج النغمى ومبتعدا إلى أقصى درجة عن الشعر الخطابى^(١).

الضرق بين الشعر والنثر

يستشهد الناقد الشكلى «تينانوف» بكلمات «جوته» عندما يقول إنه «لكى نكتب النثر لابد أن يكون هناك مانقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده مايقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا، ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قواف ويتابع اىحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو فى نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما - ولو لم يعن شيئا على الإطلاق - إلا أنه يبدو دالا على أية حال» !.

ومهما كانت لهجة جوته ساخرة فى هذا المشهد فإن هناك شيئا حقيقيا فيه، وهو أنه فى الشعر ليس هناك ما يجب توصيله، ليس هدفه الأخير هو التوصيل، لا توجد فكرة تحتاج بالضرورة أن تكون موضوعا له، فعملية الإبداع فى نفسها مستقلة عن التوصيل، وعلى العكس من ذلك فإن النثر لا يهدف لشيء سوى هذا التوصيل، فمن الضرورى له إذن أن يقول شيئا.

ويصف جوته العملية الإبداعية كنوع من التابع «فكلمة ما توحى بكلمة أخرى» وهى وإن كانت لا تخلو من الدلالة الفكرية إلا أنها تكتسب فى سياق الشعر دلالتها التصويرية الخاصة، ويمكن تلخيص اتجاهات الباحثين الشكليين فى هذا المجال فى موقفين محددين:

١ - موقف يركز على غيبة معنى الجزئية فى الشعر كتمثيل لغوى شكلى.

(١) انظر فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ومناقشة الدكتور عبد القادر القط له فى كتابه «الانجاء الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر».

٢ - وآخر يعزو للكلمة قيمة دلالية مميزة في الشعر، طبقاً للوضع الذى تحتله فى نطاق النظم والوحدات الشعرية الأخرى المرتبطة بها بروابط أوثق وأقوى من روابط المقال العادى، فقد تكون منتظمة فى سياق شعرى معين حتى ولو كانت خالية فى الظاهر من المعنى، أى أن الإشارة الأساسية لدلولها قد لا تضيف شيئاً ذا بال «وبالرغم من أنها لم تقل شيئاً تبدو كما لو كانت تدل على شىء ما» أى أنه يمكن أن تكون هناك - نتيجة لعوامل التماسك فى النظم - إشارات سابحة من الدلالة، تتكثف على حساب المعنى الرئيسى أو بدلاً منه، مما يعطيها دلالة ظاهرة أو متخيلة، وكل هذا نتيجة لدخول الكلمات كعناصر فى البنية الشعرية واكتسابها دلالتها فحسب من مجرد الاندماج فى هذه البنية^(١).

والفرق الجوهرى بين أجناس الشعر والنثر يعتمد على الخواص الثانوية للقول الشعرى وديناميكيته، فما يعتبر شيئاً جزئياً فى السياق النثرى لا يعد كذلك فى النظم الشعرى، والهوة التى تفصل بينهما تعود فى المقام الأول إلى أن قوانين المعالجة الشعرية تختلف عن قوانين التناول النثرى؛ وهذا يقود من بعض النواحي إلى الاختلاف بين الزمن الشعرى والزمن النثرى؛ فتعاصر القول النثرى واضح محسوس، بينما نجد أن الزمن فى الشعر لا يمكن الوعى به تماماً، فالبنية الشعرية العادية تعادل التفاصيل الصغيرة بالأحداث الكبرى؛ لأن منظور الشعر يقلل من قيمة الموضوع، وهذه هى دلالة العامل الموجه، فالشكل الديناميكى ينمو بالتأثير المتبادل للعنصر الأساسى مع العناصر الثانوية، ولهذا فإنه ليس من المجدى أن نلجأ إلى دراسة الكلمة الماثلة فى وعى الشاعر وتداعيتها مع الكلمات الأخرى؛ إذ إن هذا التداعى نفسه لا ينطلق من الكلمة ذاتها وإنما من الحركية العامة لبنية القصيدة.

وتتمثل خاصية الشعر التى تميزه عن النثر عند أصحاب المدرسة الشكلية فى أن الكلمة الشعرية يتم تلقيها ككلمة، وليست مجرد تمثيل لموضوع مدلول عليه أو تفجير لشحنة عاطفية، وبهذا فإن الكلمات بتركيبها ومعناها وشكلها الخارجى والداخلى معا تكتسب ثقلاً وقيمة بنفسها فى الشعر. وهذه هى الفكرة نفسها التى بهرتنا منذ سنوات عندما قرأناها فى كتاب سارتر «ماهو الأدب؟» دون أن نعى حينئذ المنبع الذى استقاها منه.

(١) انظر نفس المصدر ص ٨٤ مؤلفه Tiniomov

وعلى هذا الأساس فإنهم يعرفون لغة الشعر بأنها «نظام لغوى تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة» أو كما يقول أحد منظريهم «تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوى خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقى أشكال التعبير».

ومن هنا فإن الشكليين يتجاوزون الثنائية التقليدية فى تحديد أنماط الأساليب على أساس طابعها العقلى أو العاطفى، ويقيمون معايير جديدة للتمييز بين اللغة الإشارية فى النشر الإعلامى واللغة الرمزية الشعرية التى تقوم على أساس تنشيط الرمز اللغوى، ويعتبرون أن جميع الوسائل الفنية التى يركز عليها الشاعر من إيقاع وعذوبة وتأليف مدهش للأخيلة التصويرية تصب فى الكلمات لتبرز جسمها وكثافتها، فلا تصبح مجرد ظل للشيء، وإنما شيئاً له وجوده وجميع حقوقه^(١).

وقد تطورت فكرة النقد الشكليين فى هذا الصدد، فبعد أن كانوا مولعين بما أطلقوا عليه «الكلمة المكثفة بذاتها فى الشعر» تجاوزوا المرحلة الصوتية إلى المرحلة الدلالية، وركزوا على العلاقة بين الصوت والمعنى مدركين أبعاد فكرة الرمز اللغوى الناضجة.

ويلاحظ الباحثون أن «هوسرل» فيلسوف الظاهرية الذى كان بعيد التأثير فى بعض نقاد المدرسة الشكلية كانت له بعض الأفكار الجوهرية فى هذا الصدد، عندما ميز بين الشيء أو الظاهرة غير اللغوية التى تدل عليها الكلمة والمدلول - أى كيفية تقديم هذا الشيء - ومعنى ذلك أن الدلالة عند «هوسرل» ليست عنصراً من الواقع الخارج عن نطاق اللغة ولكنها جزء أو قطاع من الرمز اللغوى. ومن هنا فإن النقد الشكليين لم يكن بوسعهم إلا أن يعترفوا بأن أى شعر مهما كان موضوعياً وتجريبياً وصوتياً فإنه لا يمكن أن يغفل جانب الدلالة.

وبعبارة أخرى فإن خاصية الشعر كشكل فريد من القول لا تتمثل فى غيبة الدلالة ولكن فى تعددها، وهذا ما عبرت عنه الشكلية فى مرحلتها الناضجة على لسان «إيخينباوم» الذى كتب يقول «إن هدف الشعر يتمثل فى إبراز الكلمات بسداها ولحمتها وجميع مظاهرها»، ومعنى ذلك أن الشكل الداخلى للكلمة أو الروابط

(١) راجع كتاب «الشكلية الروسية» الذى أشرنا إليه من قبل ص ٢٦٢.

الدلالة الحميمية التى لا تنفصم عنها ليست أقل أهمية فى التأثير الجمالى من الصوت الموسيقى الخالص ، وأصبح تنشيط الرمز اللغوى فى الشعر معترفا به كعملية متشابهة تمس جميع مستويات اللغة الصوتية والصرفية والدالية^(١).

وإذا كانت بحوثهم قد انتهت إلى أن لكل من النثر والشعر مراتبه الدالية الخاصة به المغلفة على نفسها، بحيث نرى أن معنى النثر يختلف عن معنى الشعر وأن لكل منهما نحوه ومعجمه إلا أنه عندما تدخل عناصر الشعر فى النثر - أو العكس - فإن هذا قد يؤدي إلى إثراء تركيب كل منهما عن طريق تحريفه طبقا للنموذج المقابل له؛ وربما أمكن ملاحظة ذلك بوضوح عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر إلا أنها تتوجه ناحية الدلالة مما يعد تحريفا للمبدأ الموسيقى الشعرى ، وسنجد عند جاكوبسون الصورة المطورة الأخيرة لهذه الأفكار .

الخيال والصورة فى الشعر :

اتجه الشكليون إلى البحث عن الفروق المميزة بين الأعمال الأدبية وغيرها ؛ لا فى موضوع البحث نفسه ، ولا فى طبيعة المادة التى يقدمها الكاتب وصلتها بالواقع ؛ وإنما فى طريقة العرض والتناول ، وقد اصطدموا عندئذ بفكرة عريقة تعود إلى أرسطو نفسه وتتمتع بقبول مطلق لدى كبار النقاد وهى أن استخدام الخيال هو الخاصية المميزة للأعمال الأدبية أو الشعر بالمعنى الواسع الأرسطى لهذه الكلمة ، وكان عليهم أن يخضعوا هذه الفكرة للنقد والتمحيص ، فكتب «شلوفسكى» يقول «إن الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات ، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية ، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة ، وإنما الطريقة التى تستخدم بها» . ومن هنا فإن الشكلية ترفض معادلة لغة الشعر بالخيال وتضع أساس التمييز الوظيفى بين الصورة فى الشعر ومثيلتها فى النثر ، وتهاجم الفكرة العقلية التى تعتبر الصورة الشعرية أداة للشرح على أساس أنه يخطئ من يظن أن الصورة أبسط دائما وأوضح من الفكرة التى تحل محلها ، فقد نرى

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٦٦ .

أحد الأدباء يشبه السحب بأنها شياطين صم بكم (أو نسمع بيت امرئ القيس :

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى

ومسنونة زرق كأنياب أغوال)

فلا يمكن أن نستنتج أن المشبه به أوضح وأدنى إلى الذهن من المشبه ، وعلى هذا فإن قانون «الاقتصاد فى الطاقة الذهنية» الذى دعا إليه «سبنسر» والذى ظفر بإعجاب علماء الجمال لا يمكن تطبيقه على الأدب الخيالى ، فلو كانت الاستعارة فى النشر الإعلامى العادى تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه فإنها فى الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالى المنشود . فالصورة فى الشعر والأدب عموما لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه فى سياق غير متوقع .

وقد أدت هذه النظرية الشكلية فى «تغريب» الأشياء المعروضة إلى تحويل مركز الاهتمام من استخدام الصورة فى الشعر إلى وظيفة الفن الشعرى نفسه ، وهى فى جوهرها مقاومة آلية التلقى واستعادة طزاجة الوجود ، يقول «شلوفسكى» تأكيدا لذلك «إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج ، حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة ، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها . . وننظر إلى ما نألفه فلا نراه . . ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم ؛ إذ يكفينا أن نتعرف عليه ، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلى بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار ؛ ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب «الأكليشيهات» اللغوية ليَجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازى ، وهذه هى عملية التشويه الخلاقة التى تعيد لنا حدة التصور بعد أن تثلمها العادة ، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين» .

ولا ينبغى أن ننسى أن هذه الفكرة عن وظيفة الفن ليست من ابتداع الشكليين ، فبذورها تعود فى القدم إلى أرسطو نفسه الذى كان يرى أن القول الشعرى لا يستطيع تفادى الكلمات الغريبة ، وعلم الجمال الرومانتيكى - خاصة عند «كوليردج» و «وورد ز وورث» - كان يعد فكرة الجدة والطزاجة من معالم الشعر الحقيقى ،

وأساس الفن عند السرياليين هو أنه «بعث للمدهش الغريب» فى عملية تجديد شامل ، ويكفى أن نقرأ لأحد زعماء السيريالية الفرنسية - وهو «جان كوكتو» - ماكتبه عام ١٩٢٦ فى تحديد وظيفة الشعر لنرى تطابقه غير المقصود مع الفكرة التى نادت بها الشكلية، فهو يقول : «فجأة.. مثل وميض البرق، نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى، فنداعب الكلب أو نستقل العربة أو نسكن المنزل لكن بعد أن أصبحنا لا نراها، وهذا هو دور الشعر، يرفع الحجاب بكل معانى الكلمة، ويكشف لنا الأشياء المدهشة التى تحيط بنا والتى ترصدها حواسنا بطريقة آلية، ولتناول أى شىء مألوف وننظفه ونجلوه ونضعه فى أبهى أشكاله فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه وطزاجته وقوته الهائلة، هذا هو عمل الشاعر الأصيل»^(١).

على أن هذا التوافق العجيب بين النصين لا ينبغى أن نوعزه إلى احتمال تأثير «شلوفسكى» فى «كوكتو» ؛ إذ ليس هناك ما يجعلنا نفترض أن الكاتب الفرنسى كان على علم بمقالات كتّاب «الأوبوچاز» الروس، ولكنه يعود فى الواقع إلى الدور الطليعى الذى كان يقوم به كل منهما.

وبعد قرابة ثلاثين عاما من هذه الكتابات جاءت نظرية الإعلام الحديث لتؤكد تلك المبادئ على أساس أن «نسبة الإعلام تقل بقدر ماتزيد درجة الاحتمال» ويؤكد أحد زعمائها «نوربرت وينير» صلاحية هذا المبدأ فى التطبيق الأدبى بقوله «حتى لدى كبار الأدباء والفنانين الكلاسيكيين لا نجد شيئا ذا قيمة إعلامية الآن؛ لأن الجمهور قد ألف أعمالهم وتعود على مضامينهم ؛ ولا يعشق الدارسون شكسبير اليوم إلا لأنهم يجدون فى أعماله أكثر مجموعة من الشواهد المعروفة لديهم مسبقا»^(٢)، بيد أن قصر قيمة العمل الأدبى على العناصر المستحدثة فيه وما يضيفه من تجديد بعد معالجة ليست مبررة من الوجهة الجمالية، وسنرى أن علم «السيمولوجية» الحديث قد أثرى هذه الأفكار الشكلية واحتفظ لها بقيمتها الجمالية بالإضافة لقيمتها الإعلامية.

(١) انظر:

Cocteau, Jean , "Le secret professionnel" en "Le Rappel a l'ordre" Paris 1926. Trad.

Buenos Aires, 1959, P.39.

(٢) انظر:

Todorov, Izvestan "Teoria de la literatura de los formalistas Rusos" Trad.

Buenos Aires 1976, P.12

ونخلص من ذلك إلى أن الصور الشعرية عند الشكليين لم تعد تعرفا على الشيء ولا تقريبا ذهنيا له ؛ وإنما خلق رؤية خاصة له ، وهذه هي الفكرة التي التقطتها البنائية وغمتها فيما بعد في بحثها عن البنية الخفية الكامنة تحت أى عرض تجريبي للواقع ؛ وتركيز اهتمامها على هذه البنية الأساسية ، كما أن الصورة الشعرية - ابتداء من الشكليين - لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى وإنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق معها في أدائها أدوات أخرى مثل التقابل والتكرار والتوازي وغيرها ، وبهذا تدخل في نطاق مجموعة من «الإجراءات» الفنية ، وتفقد دورها المسيطر في المجال النظري ، وينتهي بهذا أيضا مبدأ الاقتصاد في الجهد الذي احتل مكانا كبيرا في نظرية الفن ، وفي مقابل ذلك تتزايد أهمية عمليات التفرد والشكل الصعب الذي يعوق سلاسة التلقى وسهولته ليظل من مدته ويضمن اللذة الجمالية الناجمة عنه ؛ فعندما نحلل لغة الشعر - سواء في تركيب أصواتها أو مفرداتها أو وضع كلماتها أو بنائها الدلالي - نلاحظ على الفور - كما يقول «شلوفسكى» - أن الخواص الجمالية تتكشف دائما بنفس الطريقة ؛ إذ إنها تتخلق بوعى لتحرير التلقى من الطابع الآلى وتقديم رؤية كاملة للأشياء ؛ يتم تكوينها بوسائل مصطنعة تقوم بتثبيت عملية التلقى لتصل إلى أقصى مداها وأطول أحوالها^(١).

المنهج الصرفي في تناول القصة:

حاول الشكليون وصف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية ؛ مثل التركيب المتدرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد ؛ ووصلوا من خلال ذلك إلى تصور دقيق مهم عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية والعناصر التي تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى ؛ وهي الأحداث والموضوعات والشخصيات والأفكار وغيرها ، وأبرزوا هذه التفرقة بهدف إقامة هياكل تركيبية موحدة تعتمد على مواد مختلفة ؛ وبينما كانت

(١) انظر :

Shklovski, El Arte Como Procedimiento, Trad. Communication, Madrid, 1973, P.12.

علوم الأدب القديمة تعنى أساسا بمادة الأدب الأولية وتطلق عليه المضمون، مغفلة ما عداها بحجة أنه شكل؛ جاءت المدرسة الشكلية للتمييز بين عمليات التركيب والمواد التي يتم تركيبها مما أفسح الطريق أمام الاتجاهات البنائية الحديثة في النقد الأدبي.

ولعل أقوى ما أضافته الشكلية إلى حصيلة النقد في هذا المجال هو نظرية «فلاديمير بروب» عن صرف الرواية وما كان لها من أصداء في الفكر المعاصر، ويرى هذا الناقد أن كلمة الصرف أو المورفولوجيا التي يستعيرها من الدراسات اللغوية تعنى الشكل؛ ففي علم النباتات مثلا يعنى الصرف دراسة الأجزاء التي يتكون منها النبات، وعلاقة بعضها ببعض وبالمجموع؛ أو بعبارة أخرى «دراسة بنية النبات» ويقول إنه إذا كان لم يخطر ببال أحد إمكانية تطبيق مصطلح الصرف على الأدب فإن مجال الروايات الشعبية الفولكلورية يعتبر من أخصب المجالات لدراسة الأشكال ووضع القوانين التي تحكم بنيتها بدقة ترقى إلى مستوى صرف التكوينات العضوية. وأنه للقيام بهذا التطبيق يختار مجموعة من الحكايات الشعبية المحددة ويميز الأجزاء التي تتكون منها ويقارن بينها ويدرس علاقاتها بعضها ببعض وبالمجموع كي يصل إلى تشكيلاتها الصرفية^(١).

ويرى أن هذا النوع من الدراسة التركيبية ضروري قبل محاولة أي لون من البحث التاريخي عن أصل هذا الجنس الأدبي وتطوره؛ إذ إنه يجيب أولا عن هذا السؤال البديهي: ماهي الحكاية الشعبية؟

ولما كانت الحكايات شديدة التنوع والاختلاف فلا يمكن دراستها في جملتها مرة واحدة؛ بل لابد من تقسيمها إلى أجزاء وتصنيفها إلى أنواع؛ وتعتبر مهمة التصنيف من المهام الأولية للوصف العلمي؛ إذ تتوقف على دقتها سلامة الدراسة اللاحقة؛ ومن هنا فلا بد أن يخضع التصنيف لدراسة تمهيدية عميقة تمهد له على أسس سليمة.

وقد جرى التصنيف العادي للحكايات الشعبية على تقسيمها إلى ثلاثة أنواع: حكايات العجائب، وحكايات العادات، وحكايات الحيوانات، وربما يبدو للوهلة الأولى أنه تقسيم دقيق؛ إلا أننا سرعان ما ندرك أنه متداخل، إذ كثيرا ما تشمل

(١) انظر:

حكايات الحيوانات عناصر عجيبة، أو تلعب الحيوانات دورا مهما في قصص العجائب، ومن هنا فلا بد من البحث عن معيار آخر للتصنيف الدقيق، هذا المعيار - في تقدير بروب - هو بنية الحكاية نفسها، لا ما يدخل في تكوينها من عناصر، ولذلك فلا مفر من دراسة هذه البنية بحيث يكون التصنيف ترجمة لنظام من الرموز الشكلية كما نرى في بقية العلوم.

ويضرب «بروب» مثلا على تهافت تصنيف حكايات العجائب طبقا لموضوعاتها بما فعله أحد النقاد الروس عندما وضع قائمة من خمسة عشر موضوعا يتحدد على أساسها هذا النوع من الحكايات الشعبية، من بينها:

- مطاردة الأبرياء.

- سذاجة البطل.

- الإخوة الثلاثة.

- البطل الذي يصارع التين... إلخ.

ويلاحظ افتقاد هذا التصنيف إلى معيار ثابت؛ إذ إن الموضوع الأول يعتمد على الحدث نفسه، بينما يعتمد الموضوع الثاني على خصائص الأبطال، والثالث على عددهم والرابع على لحظة معينة في الحدث، ومن هنا فليس هناك أي مبدأ يعتمد عليه التقسيم؛ مما يجعله فوضويا غير علمي لا يمكن مقارنته بتصنيف النباتات أو الحيوانات الذي لا يعتمد على المظاهر السطحية، وإنما يقوم على أساس دراسة متمهلة دقيقة للخصائص الجوهرية للأشياء المصنفة^(١).

المحور الوظيفي في دراسة الحكايات:

إذا كان التصنيف الموضوعي لا يصلح في الدراسة العلمية للحكايات، فما هو المعيار الذي يمكن الاطمئنان إليه؟ يدعونا «بروب» لأن نقارن بين الحالات التالية المستخلصة من الفولكلور الروسي:

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٢.

- ١ - الملك يهب نسرا لرجل شجاع ؛ النسرى يحمل الرجل إلى مملكة أخرى .
- ٢ - الجد يعطى جوادا لحفيده ؛ فيحمله إلى مملكة أخرى .
- ٣ - الساحر يعطى زورقا لإيفان ، فيقله إلى مملكة أخرى .
- ٤ - الملكة تمنح خاتما لإيفان ، فيخرج منه بالسحر شابان فتيان يحملانه إلى مملكة أخرى .

فى كل الأحوال المذكورة هناك قيم ثابتة وأخرى متغيرة : أما ما يتغير فهو الأسماء والأوصاف التى تتسم بها الشخصيات ، وما لا يتغير هو أعمالها أو بعبارة أدق وظائفها ، ولذلك يمكننا أن نستنتج أن الحكاية كثيرا ما تنسب الأعمال إلى شخصيات مختلفة ، وأن المعيار الدقيق هو دراستها انطلاقا من وظائف الشخصيات باعتبارها قيما ثابتة متكررة ، وعلينا إذن أن نجيب عن السؤال التالى : كم وظيفة تشملها الحكاية؟^(١).

وقد برهنت الدراسات النقدية أنه لكى نحدد عدد الوظائف وقواعد تكرارها علينا أن نهتم بما تفعله الشخصيات لا بطبيعتها وكيفية أدائها أو غير ذلك من العناصر الثانوية ، فوظائف الشخصيات هى التى تمثل الأجزاء المكونة للحكاية وهى وحدها التى تصلح أساسا للتصنيف .

وقد دلت البحوث على أن هذه الوظائف محصورة فى عددها إلى أقصى درجة ، بينما نجد أن عدد الشخصيات مرتفع إلى حد كبير ، ولعل هذا يفسر لنا الطابع المزدوج لهذا النوع من القصص ، فهى من ناحية شديدة التنوع ومن ناحية أخرى متشابهة رتبة .

ولكى نتمكن من تحديد الوظائف لابد من تعريفها أولا ، آخذين فى الاعتبار أنه لابد أن نسقط من حسابنا الشخصية التى تؤدى الوظيفة أو تنفذها ، ومن ثم فإنه من الأسلم التعبير عن الوظيفة باسمها لا باسم الشخصية التى تؤديها ؛ مثل التحريم ، السؤال ، الهروب ، . . . إلخ .

كما أنه لا يمكن تحديد العمل بعيدا عن الموقف الذى يحدث فيه أثناء الحكاية ؛

(١) نفس المصدر ص ٣٤ .

أى أنه لابد أن نأخذ في اعتبارنا دلالة الوظيفة ودورها في تطور الأحداث . وعلى ذلك يمكن تعريف الوظيفة بأنها الحدث الذى تقوم به شخصية ما من حيث دلالة في التطور العام للحكاية .

ويلاحظ أن تتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت ، وأن أية حكاية لا تحتوى بالضرورة على جميع الوظائف ، لكن هذا لا يؤثر بحال على قوانين تتابعها ، فغلبة بعض الوظائف لا تخل بالنظام ، وعلى هذا يمكننا أن نجمع الحكايات التى تشمل الوظائف نفسها فى أنماط خاصة طبقا لتصنيف لا يعتمد حينئذ على الموضوعات ، ولا على الرموز المبهمة ، وإنما على الخصائص البنائية لكل حكاية .

وطبقا لبروب فإن عدد الوظائف محدود لا يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة فى تلك المجموعة من الحكايات الشعبية وما يشبهها^(١) ، وإذا جمعنا هذه الوظائف على التوالى أدركنا مدى ما يحكمها من ضرورات منطقية وجمالية تربط كل وظيفة بما يسبقها ويلحقها ؛ حيث إن أية وظيفة لا يمكن أن تستبعد الأخرى التى تنتمى إلى المحور نفسه ، لا إلى محاور متعددة كما رأينا فى التقسيمات غير الوظيفية . ويلاحظ المؤلف نفسه أن عددا كبيرا من وظائفه يتجمع فى نظم ثنائية - مثل التحريم وارتكاب المحرم ، والسؤال والإعلام ، والمعركة والنصر ، المطاردة والإنقاذ - وأن عددا آخر يلتقى فى مجموعات أكبر ، وهذا بالذات ما يحاول بعض البنائيين المعاصرين استثماره من نظرية بروب كما سنرى ، وعلى أية حال فيهما الآن أن نشير إلى أن هذه الوظائف تمثل وحدة قياسية تشبه المتر الذى تقاس به الأطوال والمسافات ، ولذلك يمكن تطبيقها على جميع حكايات هذا النوع لتحديد العلاقات فيما بينها ، وحل مشاكل التشابه والتباين بين هذه النصوص بطريقة دقيقة . وإذا تركنا

(١) هذه الوظائف هى مايلى :

الابتعاد ، التحريم ، ارتكاب المحرم ، السؤال ، البيان ، الخديعة ، التواطؤ ، الضرر أو الحرمان ، التوسط ، بداية العمل المضاد ، الرحيل ، عمل الواهب الأول ، رد فعل البطل ، تلقى الشيء المسحور ، الانتقال عبر المكان ، الصراع ، علامة البطل ، النصر ، إصلاح الضرر أو الحرمان ، وعودة البطل ، المطاردة ، النجدة ، الوصول غير المتوقع ، الأغراض الخادعة ، المهمة الصعبة ، القيام بها ، التعرف ، اكتشاف الخديعة ، تحول الشكل ، العقاب ، الزواج .

جانبا جميع العناصر الثانوية وركزنا على الأشكال الأساسية الماثلة فى الميزان الصرفى
أمكننا أن نعثر على الحكاية الأم التى يتفرع منها ماعداها^(١).

وقد تلتقى مجموعة من الوظائف فى مجالات عمل محددة تتصل بالشخصيات
التي تقوم بها، وقد حدد بروب فى المجموعة التى درسها المجالات التالية :

١ - مجال عمل المعتدى أو الشرير : ويشمل الضرر والصراع الذى ينشب ضد
البطل والمطاردة .

٢ - مجال عمل المعطى أو الواهب : ويشمل الإعداد لتسليم الشيء السحري
وحصول البطل عليه .

٣ - مجال عمل المساعد : ويشمل انتقال البطل مكانيا، وإصلاح الضرر والحرمان،
والنجدة خلال المطاردة وتحولات البطل .

٤ - مجال عمل الأميرة أو الشخصية التى يجرى البحث عنها ووالدها : ويشمل
تكرار المهام الصعبة ووضع العلامات المميزة واكتشاف البطل الزائف والتعرف
على البطل الحقيقى ومعاقبة المعتدى والزواج، على أن التمييز بين وظائف
الأميرة ووالدها لا يمكن أن يكون حاسما، إذ إن الوالد هو الذى يقترح المهام
الصعبة عادة ربما لموقفه العدائى ممن يتقدم لخطبة الأميرة، كما أنه هو الذى
يعاقب البطل الزائف .

٥ - مجال عمل الحاكم أو الأمر : ولا يشمل إلا إرسال البطل فى اللحظة الحرجة
الانتقالية .

٦ - مجال عمل البطل : ويشمل الرحيل للبحث، ورد الفعل أمام متطلبات الواهب
والزواج .

٧ - مجال عمل البطل الزائف : ويشمل كذلك الرحيل للبحث، ورد الفعل أمام
متطلبات الواهب، أما وظيفته الأساسية فهى مقاصده الخادعة .

ومن هنا ينتهى بروب إلى حصر أنواع الوظائف فى سبع، تمثل سبعة أدوار،
وتخضع فى توزيعها لأحد الاحتمالات التالية :

(١) انظر المصدر السابق ص ٧٣ .

- ١ - أن ينطبق مجال العمل بدقة على شخصية واحدة .
- ٢ - أن تشغل شخصية واحدة مجالات عمل متعددة .
- ٣ - أن تقوم عدة شخصيات بالاشتراك في مجال عمل واحد .

بهذا يكون بروب قد وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية، أحدهما نموذج تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمنية من خلال الوظائف؛ والآخر موجز يعتمد على الأدوار، وإن كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثاني متنوعاً عن الأول، وقد لاحظ النقاد أن أهم عملية جعلت «بروب» يصل إلى هذا التحليل البنائي ولا يقف عند مجرد التفيت الجزئي هي أنه اعتمد على تتابع الوظائف بشكل مكنه من اختصار أية حكاية في جمل قصيرة مثل : يرحل الأبوان نحو الغابة، يحرمان على أولادهما الخروج من البيت، يخطف التنين الفتاة، إلى غير هذا من الجمل التي يتضح منها أن جميع المحمولات تعكس بنية الحكاية، بينما تقوم الموضوعات أو الشخصيات بتحديد نوعية الأحداث مما يتيح الفرصة لرسم الخطين السياقي والاستبدالي للحكاية^(١).

نموذج لتحليل حكاية بمنهج بروب :

قام بروب بإعطاء نموذج عملي لمنهجه في تحليل قصص الغرائب في الأدب الروسي باختيار أبسط وأقصر الحكايات في المجموعة التي تناولها بحثه، وهي حكاية «الأوز» وأجرى تحليلها على النحو التالي :

(١) انظر :

Meletinski, E. El estudio estructural y la tipología del Cuento,
Trad. Madrid 1979, P.184

- ١ - كان هناك زوجان عجوزان يعيشان معا . الموقف المبدئي .
وعندهما بنت وولد صغير .
- ٢ - فقالت الأم لبنتها : يا بنيتى سنذهب للعمل ،
وسوف نحضر لكم خبزا وحلوى ، وسأحيك لك
فستانا جميلا وأشتري لك منديلا ، فكوني
واعية . وحافظي على أخيك وحذار أن تخرجي
من البيت .
- ٣ - ومضى الأبوان ، فلم تفكر الفتاة فيما قالت أمها ،
فوضعت أخاها الصغير على الحشائش تحت
النافذة وأخذت تجرى وتلعب خارج المنزل لاهية
ناسية .
- ٤ - بعد الأبوين .
٥ - ارتكاب المحرم .
٦ - أسباب الخروج على
المحرم .
- ٦ - فحطت على الطفل أوزة برية ، واختطفته
وحملته بعيدا على جناحيها .
- ٧ - عادت البنت فأدركت ما حدث لأخيها الذي لم
تجده في مكانه .
- ٨ - صرخت الفتاة وأخذت تعدو هنا وهناك لكن
دون أن تعثر على أخيها ، وأخذت تناديه وتبكي
بدموع ساخنة وتتذكر لوم أبويها لها ، لكن أخاها
لا يجيب .
- ٩ - أخذت تجرى في الحقول ، حتى رأت بعض
الأوزات التي تتوارى في الغابة المظلمة ، فتذكرت
ما يحكى عن اختطافها للأطفال ، فتوقعت ما
حدث لأخيها وأخذت تعدو خلفها لإنقاذه .
- ٩ - الرحيل عن البيت وبداية
البحث .
- ١٠ - نظرا لأن هذه الحكاية لا
يوجد فيها دور الأمر الذي
يعلن الخبر نجد أن ظهور
المعتدى عن بعد يكشف
الضرر .

- عثرت وهى تجرى على مقلاة مطروحة فى الحقل فقالت لها : أيتها المقلاة، هل يمكن أن تخبرينى إلى أين ذهب الأوز؟
- ١١ - ظهور المعطى على مسرح الأحداث (طبقا لقانونه يظهر بالصدفة)
- فقالت لها المقلاة : إن أنت أكلت الحلوى التى تجدينها بداخلى سأخبرك باتجاهه.
- ١٢ - حوار مختصر مع المعطى يقترح خلاله تجربة.
- فردت الفتاة : نحن قليلا ما نأكل حلوى العجائن فى منزلنا (ثم تقابل بعد ذلك شجرة تفاح ونهرا يقترحان عليها شيئا شبيها بذلك : لكنها ترفض دائما تلك المقترحات).
- ١٣ - إجابة بالنفى أورد فعل سلبى من البطل.
- ١٤ - تكرار التجربة نفسها دون نتيجة.
- وكان يمكن أن يستمر جريها فى الحقول وبحثها فى الغابة دون جدوى لو لم يكن من حظها أن تتعثر بقنفذ وكانت على وشك أن تركله، لكنها خشيت من جلده الشائك فسألته :
- ١٥ - يظهر على المسرح مساعد يشعر بالامتنان.
- ١٦ - المساعد لا يطلب عونا
- ١٧ - العفو عن المساعد.
- ١٨ - حوار (عنصر التواصل)
- اسمع يا قنفذ، اسمع يا قنفذ، ألم تر إلى أين ذهبت الأوزات؟ فأجابها : من هذه الناحية.
- ١٩ - القنفذ الشاكر يدل البطلة على الطريق.
- مضت الفتاة نحو المكان الذى أشار إليه فرأت هنالك بيتا ينتصب على قوائم مثل أرجل دجاجة ويدور حول نفسه.
- ٢٠ - منزل المعتدى.
- وبداخل هذا المنزل رأت «بابا ياجا» ذات المخطم البنفسجى والأرجل الطينية.
- ٢١ - صورة المعتدى.
- كما وجدت هناك أيضا أخاها يجلس على المصطبة ويلعب ببعض التفاحات الذهبية.
- ٢٢ - ظهور الشخص الذى يجرى البحث عنه.

٢٣ - ملكية الذهب من خصائصه .

- عندما رآته أخته تسربت إلى الداخل بهدوء ٢٤ - استرجاع الشيء وحملته معها وخرجت به ، لكن الأوزات أخذت تطاردها وأوشكت أن تلحق بها ، فأخذت تفكر أين يمكنها أن تختبئ . ٢٥ - الاستعادة لا تذكر صراحة ولكنها تفهم ضمنا .

٢٦ - المطاردة عن طريق الطيران في الهواء .

- وهنا نشهد ثلاث تجارب للفتاة مع الأشياء ٢٧ - تجربة ثلاثية جديدة نفسها التي رأتها من قبل ، لكن بنتائج إيجابية هذه المرة ؛ إذ يسهم في إنقاذها كل من المقلاة وشجرة التفاح والنهر وتنتهي القصة بعودة الفتاة حاملة أخاها إلى المنزل .

نرى من خلال هذا النموذج أن تحليل القصص على هذه الوتيرة يوضح العناصر المكونة لها بموضوعية تامة تسمح بمقارنة الهياكل المختلفة وحل مشاكل التصنيف وعلاقة الأشكال المتعددة بالبنية العامة ، وتؤدي إلى حل مشكلة تركيب الأحداث وعزل الحدث الأساسي من التنويعات الفرعية (١) .

وقد ظلت معرفة هذا المنهج محصورة في الثقافة الروسية فحسب ، حتى ظهور الترجمة الإنجليزية لكتاب «صرف الحكاية» في الولايات المتحدة عام ١٩٥٨ فأثارت ضجة كبيرة ، وخاصة لأن مفكرا فرنسيا عظيما هو عالم الأنثروبولوجيا «ليفى سترأوس» كان قد أخذ في معالجة الأساطير بمنهج شديد الشبه بذلك المنهج ، ونشر عام ١٩٥٥ كتابه عن «الأنثروبولوجيا البنائية» مما جعل بعض النقاد يعتبره امتدادا

(١) راجع أيضا نفس المصدر عن «صرف الحكاية» ص ١١٢-١١٥

لمنهج بروب، وإن كان لا أحد يشك في أن خطوات «ليفى سترأوس» في تحليلاته واستقلاله في نظرياته وأصاليته في نتائجه لا تجعله مقلدا بحال، وإنما هو مجرد تلاق منهجى عفوى، إلا أن من أسبابه العميقة أن زعيم الشكلية الروسية «جاكوبسون» كان قد هاجر في هذه الأثناء إلى الولايات المتحدة، وربطته صداقة حميمة بليفى سترأوس الذى حضر كثيرا من دروسه اللغوية ونشر بالاشتراك معه أول دراسة بنائية في الأدب عن سونيت «القسط» لبودلير، ولا ريب أن روح المدرسة كلها - لا منهج بروب فقط - قد تمثل في هذا اللقاء، وإن كان ليفى سترأوس قد اتخذ موقفا حاسما للفصل بين الشكلية والبنائية كما سنرى فيما بعد. على أن مورفولوجيا بروب قد أتاحت الفرصة لجريماس وغيره من نقاد البنائية لاستثمارها في التحليلات القصصية بشكل جديد سنوضحه في مكانه من هذه الدراسة.

مشكلة تاريخ الأدب في الشكلية :

عارضت الشكلية الأفكار الأكاديمية التقليدية عن تطور الأدب ومساره التقدمى المطرد، وأنكرت فكرة التوالى الطبيعى للمذاهب الأدبية أو توالدها فيما بينها، وحرصت على إبراز حقيقة عدم الاستقرار فى الأشكال الأدبية، مما يجعل من الضرورى دراسة وظائفها أولا، ورأت ضرورة التمييز الحاسم بين العمل الأدبى كحقيقة تاريخية فى ذاته، وحرية تأويله من وجهة نظر التطلعات المعاصرة للأذواق والمصالح الأدبية من ناحية أخرى.

فإذا كانت العادة قد جرت على تصور التطور الأدبى باعتباره خطا مستقيما فإن الأمر فى حقيقته أشد تعقيدا من ذلك، فالتاريخ لا يشهد مثل هذا التسلسل إلى اليسير وإنما ينطلق من نقطة معينة تعتمد على الرفض وتدور من حولها معركة ما، وتهدف هذه المعركة إلى تخطيط الكل القائم بالفعل وإحلال بناء جديد مكانه، وإن كان يركز على كثير من العناصر القديمة. فليس هناك إذن تطور سهل ميسور ولا تقدم مضمون وإنما ثورات متدافعة تنشب كل فترة ما، وتخلف وراءها حطاما من العناصر المهجورة ومجموعة من المكاسب الجديدة.

وكان «شلوفسكى» يتصور التقدم الأدبى على أنه يسير فى خطوط متقطعة ، «فكل عصر لا يحتوى على مدرسة أدبية واحدة، وإنما على عديد من المدارس التى تقوم بشكل متعاصر، إلا أن إحداها لا تتصدر صفحة المجال الأدبى وتفرض قوانينها عليه دون أن تتمكن مطلقاً من القضاء على المدارس الأخرى التى تتوارى فحسب خلف الكواليس» وكل مدرسة جديدة تمثل ثورة تشبه فى حقيقة الأمر بروز طبقة اجتماعية جديدة، والمدرسة التى تتراجع عن مكان الصدارة لا تموت بطبيعة الحال، بل تتقهقر إلى الخلف فى انتظار الفرصة لاحتلال القمة مرة أخرى، فهى أشبه - على حد تعبيره - بالمطالب الأبدى بالعرش، وتتشابك الأمور إذا تصورنا أن صاحبة السيادة الجديدة إنما تشرى المجال الأدبى بكثير من العناصر المستقاة من المدارس الأخرى ومن الملامح التى ترثها عن الاتجاهات السابقة والتى تلعب دوراً مهماً فى التطور الحركى للأجناس الأدبية.

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعاً من الإبداع الذاتى الجدلى للأشكال الجديدة يمكن أن يقارن بتطور الأنظمة الثقافية الأخرى من جانب، ويتميز باستقلاله فى تحريكه للتطور الأدبى من جانب آخر.

أزمة الشكلية وقربها من التصور الاجتماعى :

كانت الظروف الثورية التى نبتت فيها مبادئ المدرسة الشكلية كفيلة بأن تدفعها إلى الوراء فى دعاواها المستقلة، وأن تهيم المناخ للون من التقارب بين منظريها من جانب والتيارات الأيديولوجية العنيفة المعاصرة لها من جانب آخر، وقد حرص «شلوفسكى» فى مقدمة كتابه المتأخر عن «نظرية الشر» أن يعترف بتأثير الظروف الاجتماعية على الأدب؛ وخاصة من خلال اللغة: سواء كانت بمستواها العادى أو الشعرى، مستخدماً استعارة طريفة إذ يقول «لقد شغلت فى دراساتي النظرية بالقوانين الداخلية للأدب، وإذا كان لى أن أستخدم عبارة مأخوذة من المجال الصناعى فإننى كنت مثل من لا يشغل بوضع القطن ومنتجاته فى الأسواق العالمية

والسياسة الاحتكارية المتعبدية فيه ؛ وإنما يركز اهتمامه على مشاكل الغزل والنسيج من الوجهة الفنية»^(١).

ولاشك أن الاعتراف بقصور الاهتمام عن أن يصل إلى مشاكل تسويق الإنتاج - أى اجتماعية الأدب - يختلف عن إنكار هذه العوامل نهائياً، كما أن التركيز على «فن الغزل والنسيج» فحسب نتيجة لموقف فلسفى أو «تكتيك» نقدى قد يعنى تحديداً متعسفاً لموضوع البحث الأدبى بعزل جانب وإلغاء مآعده. ومن هنا فإن الدراسة الشكلية المحضة قد آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابهة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة، وتجاهلت «الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعى الذى يبدع ويستهلك ما صنعه يده».

وهكذا لم يجد ممثلو الشكلية الروسية مناصاً من الرجوع عن مبدئهم الأولى فى عزل موضوع دراساتهم نهائياً، وقد عبر «شلوفسكى» - كعهده دائماً فى القيام بدور الضمير الحى للجماعة - عن هذه الأزمة عام ١٩٢٦ فى كتابه «المصنع الثالث» حيث حاول التوفيق بين نظرية الأدب من جانب والبحث النفسى والاجتماعى من جانب آخر، مما شفى عن معاناته الروحية والمنهجية فى تلك الأثناء، فقد كتب فيما يشبه الاعتراف قائلًا : إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ «إذ إن التغييرات الفنية يمكن أن تحدث - بل هى تحدث بالفعل - على أساس عوامل غير جمالية ؛ وذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى أو عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة، ومن هنا يبدو أن الهوة التى كانت تفصل بين الشكليين والأيدىولوجيين قد أخذت فى الانكماش، وكان لهذا التعديل الجديد فى موقف الشكليين من قضية الأدب والحياة تأثير مزدوج ؛ فهو من ناحية يبرر استخدام بعض المعايير غير الأدبية فى التحليل النقدى، كما يتيح الفرصة من ناحية أخرى لدراسة

(١) انظر :

Sklovskij, V. Oterii Prozy, Moskova 1925 Trad. Barcelona, 1973, p. 62.

الإنتاج الأدبي التوثيقي الذي كان قد استشرى عندئذ بإدخال بعض المقولات غير الشكلية فى تقييمه ، لإنقاذ بعضه من الحضيض الذى وصل إليه ^(١) .

وقد سبق أن ألمحنا إلى أن العنصر الأساسى فى الربط بين الأدب والحياة - وهو العنصر الذى ستعتمد به البنائية فيما بعد رافضة أى تدخل أيديولوجى - إنما هو اللغة باعتبارها النظام الثقافى الاجتماعى الأشد قربا من مادة الأدب ؛ فإذا كانت الحياة الاجتماعية تشمل مظاهر وأنظمة مختلفة لكل منها وظيفتها فإنها تدخل فى علاقة متبادلة مع الأدب على المستوى اللغوى قبل أى شىء آخر ؛ فوظيفة الأدب بالنسبة للحياة الاجتماعية إنما هى أساسا وظيفة لغوية ؛ أما الوظائف التركيبية للعناصر الداخلة فى العمل الأدبى وعلاقتها بقصد المؤلف فهى ليست فى رأى الشكليين سوى خمائر أولية ؛ إذ إن حرية الإبداع لا تعدو أن تكون شعارا متفائلا لا يطابق الواقع الذى يخضع بالأحرى لضرورات الإبداع . ومن هنا فإن الوظائف الأدبية المتعلقة بالارتباطات الداخلية للأنظمة الفنية تتميز بطابع الخضوع لمقتضاياتها الخاصة ؛ وتأثير الحياة الاجتماعية على الأشكال الفنية لا يمكن أن يكون مباشرا كما يدعو الأيديولوجيون ؛ بل هو دائما من خلال أنظمة وسيطة أخرى من أهمها اللغة .

دين الشكلية على البنائية المعاصرة ،

وبالإضافة إلى مجموعة الأفكار والمبادئ والإجراءات البنائية التى حللناها عند عرضنا لميراث الشكلية الروسية يهمنى أن نبرز الآن بعض النقاط اللامعة فى هذا التراث ، ولنتذكر على وجه الخصوص هذا المبدأ الرائد فى التحليل الأدبى الذى عبر عنه «تنيانوف» بقوله «إن خاصية العمل الأدبى الفريدة تتمثل فى تطبيق عامل بنائى على المادة ؛ لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها ، هذا العامل التركيبى لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه ، بل ترتبط به بشكل متمركز بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل ، بل تصبح المادة نفسها مشكلة ؛ إذ لا توجد أية مادة خارج التركيب» .

(١) انظر نفس المصدر السابق عن الشكلية الروسية ص ١٧٠ لمؤلفه .

وقد تفرعت هذه الفكرة إلى قضيتين مهمتين - وخاصة عند حلقة براغ اللغوية - هما قضية الفاعل الأدبي أو الفردية الأدبية ووظيفتها فى التشكيل، وقضية العلاقة البنائية بين الأدب والمجتمع، ويمكن القول بصفة عامة بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائى مبكر؛ حتى إذا أخذنا فى الاعتبار التمييز الواضح بين الشكلية والبنائية كما سندر س فيما بعد؛ وتميزت وخاصة باكتشافاتها فى المجالات الصوتية و «التكنيكية» واللغوية، وأنها سبقت الزمن عندما اعتبرت الأدب نظاما سيميولوجيا طبقت عليه أسلوب التحليل الوظيفى المطرد، مما يعد أساس المنهج النقدي لدى بعض التيارات البنائية المعاصرة.

وقد أخذ على الشكلية أن الصورة الأدبية التى تنجم عن تحليلاتها تعد فقيرة نسبيا؛ إذ تقصر الأدب على بعض جوانبه وتقف عند مستوى التفصيلات الجزئية دون أن تشمل كلية العمل الأدبي كشكل أعلى من التعبير الحضارى. وسنجد أن هذه التهمة نفسها هى التى ترمى بها البنائية عادة، غير أنه لا ينبغى أن ننسى أن الشكليين قد جدوا فى التمييز - داخل العمل الأدبي نفسه - بين مستويات متراكبة؛ ابتداء من المستوى الصوتى والأسلوبى والإيقاعى إلى المستوى الوظيفى العام، لكن التحليل الأدبي لا يقف عند هذا الحد، فتعدد المستويات لا يستبعد تعدد الدلالات اللازمة له وإنما يثيرها ويفرض ضرورة تكاملها فى إطار عام يمثل شبكة أخيرة من العلاقات المحللة.

وبقدر ما سنمضى فى توضيح معالم طريق البنائية سنعثر تباعا على آثار واضحة لهذه المدرسة القصيرة العمر التى شبت فى حضن الثورة - لا لتركبها ولا لتقف فى وجهها كثورة مضادة - وإنما لتصحيح وضع القضية الأيديولوجية من المشاكل الفنية البحتة؛ ولتؤكد حق المشاكل الجمالية فى أن تحظى بأكبر عناية من اهتمام الفنيين الذين يربثون بأنفسهم عن خدمة السلطة، ويرون الثقافة ومظاهرها وعروقها الذهبية أعز على فكر الإنسان من أن يختلط بالتراب أو أن تطغى عليها موجات الأحداث، والذين يفهمون مهمة النقد على حقيقتها: نقد دائم للأسس وموقف متميز من الحياة فى حركة دائبة إلى الأفضل.

حلقة براغ اللغوية

كيف تكونت حلقة براغ ،

ضربت المدرسة الشكلية المثل الذي أخذت تحتذي به بعض الأوساط العلمية وخاصة خارج النطاق الروسى حيثذ، فقامت طائفة من علماء اللغة فى تشيكوسلوفاكيا بتكوين حلقة دراسية ضمت فى صفوفها مجموعة كبرى من الباحثين الذين ينتمون إلى بلاد أخرى كروسيا وهولندا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا^(١) وأخذوا يصوغون جملة من المبادئ المهمة لم يلبثوا أن تقدموا بها إلى المؤتمر الدولى الأول لعلماء اللغة الذى عقد فى «لاهاى» عام ١٩٢٨ تحت عنوان «النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية». وفى العام التالى قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان «الأعمال»، وفى عام ١٩٣٠ ظهرت أول دراسة منهجية فى تاريخ الأصوات اللغوية بإعداد «جاكوبسون» وعقد فى براغ مؤتمر للصوتيات، ثم تأكدت الحركة الصوتية على المستوى الدولى بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة وتبلورت فى ثمانية أجزاء عن «أعمال» حلقة براغ ظلت تنشر تباعا حتى عام ١٩٣٨ .

وإذا كان زعيم هذه الحلقة وهو «ماتياس» تشيكوسلوفاكيا فإن المحرك الأساسى لها كان هو نفس مؤسس المدرسة الشكلية الروسية «جاكوبسون» الذى ذهب أولا إلى براغ كملحق ثقافى ثم سرعان ما أدرك أن المناخ السائد فى وطنه الأصلى سوف ينتهى بخنق نظرياته المستقلة فأخذ ينفث دعوته فى الأوساط اللغوية ؛ وجعل يطبق بعض

(١) انظر :

B. Trnka, J. Vachek, N.S. Trubetskoy Matesius, R. Jakobson :el círculo de Praga .Trad. Barcelona 1971, P.12.

مبادئ المدرسة الشكلية على مشاكل الشعر التشيكوسلوفاكى مما أذن بنجاح هائل فى حلها ، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوروبية عامة فى وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية ، واتخاذ أسس وظيفية لهذه الدراسة يتم بها التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية . ومن هنا برزت أهمية دراسة القول الشعرى ؛ إذ إنه كما جاء فى إعلان براغ « هو الذى يسمح لنا بممارسة عملية القول فى كليتها وشمولها ، ويكشف لنا عن اللغة - لا باعتبارها نظاما ثابتا مفروغا منه ، وإنما بما فيها من طاقة خلاقية ، وقد كان التحالف بين علم اللغة والأدب مثمرا بالنسبة لكليهما ؛ حيث استخدمت الدراسات الأسلوبية معايير لغوية علمية ، كما تكشفت الدراسة المقارنة للشعر وقوافيه ، وخاصة فى كتاب « جاكوبسون » عن « الشعر التشيكى مقارنا بالروسى » الذى درس فيه لأول مرة الشعر وقيمته الصوتية الخاصة به ومدى ارتباطها بالمعنى - تكشفت عن تبلور فكرة « الفونيمات » لأول مرة ، مما يعد ثورة فى علم الأصوات الحديث ، واتضح الفروق اللغوية بين العناصر الدالة وغير الدالة ، وأخذت تدرس المشاكل اللغوية والجمالية ونظرية الأدب على ضوء منهج بنائى أخذ فى النمو . وانتشرت موجة الحلقات الدراسية فى أوروبا وأمريكا فى هذه الأثناء ، فتأسست حلقة كوبنهاجن عام ١٩٣١ ، ثم حلقة نيويورك عام ١٩٣٤ التى أصبحت ملجأ للعلماء المهاجرين عند اندلاع الحرب العالمية الثانية ومنهم هذه الشخصية الأسطورية الرحالة « جاكوبسون » الذى يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنائية وتشكلاتها المختلفة فى شخصيته ومغامراته العلمية ؛ ابتداء من مطلع شبابه فى موسكو حتى تخرج على يديه أجيال من الباحثين فى أوروبا وأمريكا وأصبح الحجة الأولى والمرجع الأخير فى علم اللغة الحديث .

من مبادئ بنائية اللغة عندهم :

التقط علماء حلقة براغ مشعل الدراسات اللغوية الحديثة الذى صب سوسيو زيته ونسجت الشكلية خيوطه ، وأخذوا يتحدثون بشكل صريح متماسك عن بنائية اللغة ؛ فيقول أحد منظريهم : يمكن تحديد البنائية على أساس أنها التيار اللغوى الذى يعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة فى لغة ما حيث يتم تصورهما على

أنها كلُّ شاملٍ تنظمه مستويات محددة. وربما طرح هناك سؤال عما له الأولوية؛ هل هي العناصر أم العلاقات؟ لكن هذه المشكلة ليس لها حل في المرحلة الراهنة، على الأقل من وجهة النظر اللغوية المحضة، ومع ذلك فمن البديهي أن كلا من العناصر اللغوية والعلاقات القائمة بينها إنما هي أشياء متعايشة مترابطة لا يمكن أن تعرض إحداها منفصلة عن الأخرى، فعلاقات عنصر ما تعرف وتتمثل في خصائصه.

وعلى هذا فإن علم اللغة البنائي عند حلقة براغ يتصور الواقع اللغوي على أنه نظام سيميولوجي رمزي^(١)، ويحلل عملية الكلام قبل أن تصل إلى التعبير الواقعي بتتبع مراحلها المختلفة، فيميز بين إجراءات مختلفين. وإن اختلط أحدهما بالآخر في عملية الكلام الآلية البشرية ولم يتضح إلا في الحالات التي يقوم فيها عائق ما دون إتمام تنفيذهما. أما أول هذين الإجراءين فهو التقاط العناصر الواقعية المحددة أو الذهنية المجردة التي تستلقت انتباه الفرد الذي سيتحدث وإدراك إمكانية التعبير عنها بكلمات من اللغة التي سيستخدمها، ويتمثل الإجراء الآخر في وضع العلاقة المتبادلة بينها وبين الرمز اللغوي الذي يشير إلى العناصر المختارة بطريقة تشكل كلا عضويا وهو الجملة. ويمكن في الحالات القصوى بطبيعة الأمر اختيار كلمة واحدة لنفس الهدف، وتقوم حينئذ بدور الجملة دون أن تتركب مع كلمات أخرى.

فإذا أردنا عرض تحليل متماسك للنظام اللغوي فإن بوسعنا أن نعتمد على هذين الإجراءين لنصل إلى شطري البحث اللغوي؛ ما يتصل بوسائل وطرق تسمية الوقائع المختارة من جانب ووسائل تنظيم هذه الأسماء - بالمعنى العام للاسم - وتركيبها في جمل للتوافق مع متطلبات موقف خاص من جانب آخر. والذي يحدد منطلق الباحث إنما هو ضرورة الكلام واللغة التي يصل إليها^(٢).

(١) انظر :

B. Trnka y otros, la linguística estructural del círculo de Praga. Trad. 1969, P.14.

(٢) انظر :

Matheius, V. "Sobre algunos problemas del análisis sistemático de la gramática". De Travaux du Cercle Linguistique de Praga VI, P.95. Trad. 1969.

نقدهم لبعض ثنائيات «سوسيور» :

إن الثنائية الحادة التى أقامها «سوسيور» بين اللغة والكلام لا تعد فى رأى علماء حلقة «براغ» أساسا واقعيا للبحث اللغوى ، فما كان يعتبره العالم السويسرى كلاما لا يعد أن يكون تعبيرات - أو جزءا من تعبيرات - ينبغى أن نتلمس فيها مجموعة القواعد البنائية اللازمة لها .

كما يرون أن بنية معجم لغة ما هى أهم أجزائها وأكثرها عفوية وأصالة ، وينبع ارتباطها بالنظم الصرفية والنحوية من أن كل وحدة لغوية ذات دلالة تكتسب تنويعات عديدة بتوافقها مع الوحدات الأخرى ، وإذا كان المعجم لا يزال يعتبر فى الدراسات اللغوية مجرد رصيد تام منظم بطريقة أبجدية فإن علماء براغ قد دعوا إلى ضرورة بحث المعالم البنائية لدلالة الكلمات المعجمية ؛ فليس القاموس مجموعة من الكلمات المنعزلة ، بل هو نظام معقد تناسق فى داخله هذه الكلمات وتتعارض فيما بينها ، بحيث لا يتحدد معنى كلمة إلا عن طريق علاقتها بكلمات أخرى من القاموس نفسه أى بموضعها فى نظام المعجم ، ولا يمكن معرفة هذا الموضع بدقة إلا بعد تحديد بنية هذا النظام ؛ وإذا كان كثير من اللغويين يظنون أن المفردات ليست سوى مجموعة فوضوية من العناصر التى يكفى أن نفرض عليها ترتيبا خارجيا أبجديا كى نسيطر على نظامها فإن هذا ليس سوى قصور فى التصور العلمى ؛ لأن دلالة الكلمات المنفردة أكثر تعقيدا وتشابكا من ذلك ، ولا بد من تعارضها وتنسيقها لاكتشاف نظمها التى لا تقل دقة عن النظم الصرفية ، مما يحتاج دراسة منهجية متأنية . ويؤكد علماء براغ أن النظم المعجمية يبرز الخواص البنائية لكل مرحلة على حدة ، مما يعتبر ضروريا لعلم الدلالة ، حتى يمكن إقامة هيكل تاريخى يصف جميع عناصر النظام اللغوى بما فيها تلك الخصائص التى كان يبدو للوهلة الأولى أنها لا تتعرض للتغيير .

وإذا كانت أفضل طريقة لمعرفة جوهر لغة ما وخواصها المميزة هى التحليل الوصفى - التوقيتى - للوقائع الحالية التى تقدم بيانات كاملة عن هذه اللغة فإنه ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار تصور اللغة كنظام وظيفى عند دراسة حالات لغوية ماضية ، ومن هنا فلا يمكن وضع حواجز قاطعة بين المنهجين الوصفى - التوقيتى والتاريخى -

التطوري كما فعلت مدرسة جنيف ، فلو كان علم اللغة الوصفي يدرس عناصر النظام من وجهة النظر الوظيفية فلا يمكن تقدير التغيرات التي تطرأ عليه دون دراسة النظم المؤثرة الأخرى . وليس من المنطقي أن نتصور هذه التغيرات اللغوية كضربات هدامة تتم بالصدفة وتتسم بالتنافر من وجهة نظر النظام ؛ إذ إنها في حقيقة الأمر تعديلات تهدف لإعادة توازنه البنائي .

وبهذا الشكل فإن الدراسات التاريخية ليس بوسعها أن تستبعد فكرتي النظام والوظيفة ، وإلا أصبحت قاصرة عن تفسير التطور ، كما أن الوصف التوقيتي لا يمكن أن يلغى فكرة التطور ؛ إذ إنه حتى في حالة اقتطاع جزء ثابت من اللغة وتحليله سنجد أنه لا يخلو من بذرة حالة أخرى تتكون في أحشائه كجنين لا يلبث أن يولد في المستقبل^(١) .

بنائية الدراسات الصوتية :

أخذ كثير من باحثي حلقة براغ في دراسة القوانين التي تحكم بنية النظم الصوتية ، ويعتبر استكشاف هذا الميدان من أهم المكاسب العلمية التي أسهمت فيها الحلقة ، خاصة وأنها استطاعت أن تتجاوز المرحلة الجزئية ، فنجد أحدهم يؤكد أنه إذا كنا نستطيع أن نصل إلى القوانين الصوتية عن طريق تجريبي استقرائي فإن بوسعنا أن نتعرف عليها أحيانا عن الطريق الاستنتاجي المنطقي ؛ وهذا يضيف عليها طابعا مطلقا ، ويرى أن السبب في ذلك هو «خضوع علم الأصوات البنائية العالمية المنتظمة ، للعصر الذي نعيش فيه يتميز باتجاهه الواضح في جميع العلوم لاستبعاد النزعة الفردية والتمسك بالعالمية ، وعلى هذا فإن علم الصوتيات لا يمثل ظاهرة منعزلة وإنما يشكل جزءا من حركة علمية عامة»^(٢) .

(١) انظر :

Trubtzkoy, N. "La fonologia actual" Trad, Buenos Aires, 1972, P.23.

وهي تأليف جماعي قدم لمؤتمر العلوم اللغوية في براغ عام ١٩٢٩ .

(٢) انظر :

Jakobson, Roman, Principios de la fonologia Historica, Trad. Barcelona 1971, p.265.

وبمقارنة اللغات المختلفة اتضح أن منها ما يميز بين أصوات شديدة التشابه والتقارب مثل بعض الشينيات (Ch) بينما يخلط بعضها الآخر أصواتا مختلفة في خصائصها الأساسية، مثل الجهر والهمس كما هي الحال في اللغة العربية مثلا التي لا يميز المتحدث بها عادة بين نوعين من الباء (p.b) ومعنى هذا أن أية لغة لا تتميز بإنتاجها العضوى لهذا الصوت أو ذاك، وإنما بالأصوات التي تعتد بها من جملة إمكانات الجهاز الصوتي، وتميز عن طريقها الكلمات بعضها من البعض الآخر. فالعنصر الجوهرى ليس هو الصوت في نفسه كشيء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل أنظمتها.

ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما، لا على أساس الدور الذى تقوم به الأوتار الصوتية أو سقف الحلق، وإنما على أساس هذه التقابلات بين الأصوات التي تميز بعض الكلمات من بعضها الآخر؛ فكل صوت في لغة ما يدرس على أنه مجموعة من الملامح التي تميزه عن بقية أصوات نفس اللغة وتضعه في مكانه من جداول القيم الخلافية في علاقاته بها، وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدراسة، لا طريقة إنتاجها بصفة عامة.

ويتولى «جاكوبسون» في إطار حلقة براغ تنمية هذا الاتجاه البنائى في دراسة الصوتيات؛ مشيراً إلى أنه لا بد أن يقوم على منهج متكامل غير منعزل؛ إذ إن كل حدث صوتي يعالج على أنه وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة، ومن هنا فإن مبدأ الصوتيات التاريخية الأول هو أن كل تعديل لا بد من تحليله في إطار النظام الداخلى الذى تم فيه؛ فلا يمكن تصور أى تغيير صوتي مع إغفال دوره في النظام اللغوى، وعندما يحدث تغيير صوتي فلا بد من طرح الأسئلة التالية:

هل تغير معه شيء في داخل النظام الصوتي؟ هل فُقدت بعض الفوارق الصوتية وما هي؟ هل اكتسبت بعض الفوارق الصوتية الجديدة، وما هي؟ هل تغيرت الأبنية المختلفة الخاصة، أو انتقل مكان الفوارق أو العلاقات المتبادلة بينها إلى وضع آخر؟

كل هذا لدراسة الوحدات الصوتية داخل النظام ومعرفة علاقاتها المتبادلة مع الوحدات قبل وبعد التغيير المدروس .

على أنه لا يكفي مجرد وصف هذه التغيرات ، بل لابد من تفسيرها وشرحها ، فالوصف يوفر لنا البيانات اللازمة عن موقفين لغويين قبل التغيير وبعده ؛ مما يسمح لنا بأن نعرض مشكلة اتجاه التغيير وننتقل حينئذ من السياق التاريخي إلى السياق الكلي الخاص بحالة محددة .

ولا ينبغي أن نظن أن هذا السياق الأخير ثابت غير متحرك ؛ فالثبات في اللغة كما يقول «جاكوبسون» وهمي ومجرد فرض علمي مساعد ، وليس من خواص العناصر اللغوية بحال ؛ ويضرب مثلا على ذلك عندما نتأمل عرضا سينمائيا لا من وجهة توالى مناظره زمنيا وإنما بالنظر إلى حالة واحدة منه ، فهذه الحالة ليست مجرد صورة معزولة عن الفيلم كتلك التي نراها في لوحة الإعلانات ، ولكنها مجموعة متوالية لنفس الوضع تتميز بالحركة أيضا ، وهذا هو نفس ما يحدث في حالات اللغة^(١) .

تحليل لغة الشعر :

مع أن حلقة براغ قد اشتهرت في تاريخ علم اللغة بدراساتها الصوتية الدقيقة التي لم نعرض منها فيما سبق سوى طرف يسير تقتضيه ضرورة السياق فحسب ، إلا أن دراسات كثيرة من أعضائها ونصوصها الأساسية تشمل بحوثا موسعة في لغة الشعر والأدب بصفة عامة ، وتنمى في كثير من جوانبها الخطوط المنهجية الأولى للمدرسة الشكلية ، ونوجز فيما يلي أهم معالمها :

- ١ - لابد لوضع مبادئ وصف لغة الشعر من مراعاة الطابع الثابت المستقل لها ، وذلك لتفادي خطأ شائع يتمثل في الخلط الدائب بينها وبين لغة التواصل والتفاهم العادية ، وتتميز اللغة الشعرية بأنها غالبا ماتكتسب صفة الكلام .

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٦٦ .

بمفهوم «سوسيور» - من حيث إنها تعتبر عملا فرديا يعتمد على الخلق والإبداع ويرتكز على أساسين : أحدهما هو التقاليد الشعرية الراسخة والآخر هو لغة الحياة المعاصرة .

٢ - من خواص اللغة الشعرية أنها تبرز عنصر الصراع والتعديل بدرجات متفاوتة ، وكلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية ، وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت عن حيوية الخلق العفوى .

٣ - على أن المستويات المختلفة للغة الشعر - من صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية . . . إلخ - ذات صلات حميمة فيما بينها ، بحيث يستحيل عزل أحدها عما سواه كما تفعل عادة بعض الدراسات الأدبية ، ويترتب على النظرية القائلة بأن لغة الشعر تنجح إلى تجسيم القيمة المستقلة للرمز ، أن جميع مستويات النظام اللغوى - التى لا يعدو دورها فى لغة التفاهم أن يكون ثانويا تابعا لغيره - تكتسب فى لغة الشعر قيمة مستقلة ذات أهمية خاصة ، وبينما تميل إلى الآلية فى لغة التفاهم تتميز بالحيوية المطلقة فى لغة الشعر .

٤ - أما درجة معاصرة العناصر المختلفة فى اللغة والتقاليد الشعرية فهى تختلف من حالة لأخرى ، ويترتب عليها تحديد نوعية القيم الشعرية واكتسابها أوصافا مختلفة نتيجة لتعدد الوظائف والعناصر ، فالعمل البشرى إنما هو بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصره المختلفة خارج نطاق علائقها المشتركة ، ويمكن لنفس هذه العناصر أن تلعب دورا مغايرا تماما ووظيفة عكسية فى بنية أخرى .

٥ - تعتبر القيم الصوتية فى لغة الشعر هى نقطة الانطلاق فى وصف البنية الشعرية ، وتشمل مقارنة استخدام الحروف المعينة بلغة التفاهم ومبادئ تجميع الحروف وتكرارها ومشاكل الإيقاع والنغم .

٦ - تتميز لغة الشعر بوضوح مراتب قيمها ، ويعتبر الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى وهى بنية النغم وتشكيلات الحروف فى مقامات موسيقية .

٧ - على أن الوسيلة الوحيدة لدراسة جميع مستويات لغة الشعر بطريقة فعالة تتمثل فى رسم شبكة توازى أبنيتها المختلفة ، وهو تواز متداخل متفاعل ؛ فتأثير القافية مثلا لا يقف عند حد النظام الموسيقى الصوتى وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم

الصرفية والنحوية والأسلوبية وحتى بمعجم الشعر وكلماته .

٨ - كذلك ينبغي بحث المعاصرة في لغة الشعر بدراسة العلاقة بين معجمه والتقاليد الشعرية ولغة التفاهم ؛ فالكلمات التى يتسحدثها الشعر تختلف عن المفردات العادية من جوانب كثيرة ؛ إذ إن السمع لا يكاد يلتقط تفاصيل الكلمات العادية لكثرة ما ألفها وتعود عليها ، كما أنه لا يكاد ينتبه لتركيبها الدلالى ؛ أما الكلمات الشعرية المستحدثة فهى التى توقظ فى السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة .

٩ - المبدأ الأساسى فى فن الشعر - الذى يميزه عن أنظمة اللغة الأخرى - هو أن القصد فيه يتركز ، لا على الدلالة وإنما على الرمز فى نفسه ، على التعبير فى ذاته ، ولهذا فإن تاريخ الأدب عندما يولى عنايته لا إلى الرمز وإنما إلى الدلالة الفكرية والاجتماعية فإنه يكسر بذلك سلم القيم الشعرية نفسها ، وقد يفيد نتيجة لهذا - وبطريقة مشكوك فى قيمتها - تاريخ الفكر أو الاجتماع أو علم النفس ؛ ولكنه يضيع فى سبيل ذلك قيمة الشعر ؛ إذ يهمل الرمز اللغوى وطريقة أدائه لهذه الأفكار^(١) .

وإذا كانت هذه هى الرؤية العامة للجماعة حول لغة الشعر وشروطها فقد تكفل بعض أعضائها بوضع «الحيثيات» التفصيلية لتلك الأحكام ؛ ولما كان «جاكوبسون» هو أكثرهم اهتماما بقضايا الشعر بالتحديد فإننا نعثر فى كتاباته على العناصر الأساسية التى تعتبر امتدادا وتنمية لمرحلة المدرسة الشكلية ؛ نرى ذلك مثلاً فى البحث الذى نشره بعنوان «عن الشعر» عام ١٩٣٣ حيث يقول «إن الخاصية المميزة للشعر تتمثل فى أن الكلمة فيه تتلقى ككلمة ؛ لا كمجرد محاكاة لشيء محدد أو انهمار عاطفى ، وهنا تكتسب الكلمات وأوضاعها ودلالاتها وشكلها الداخلى والخارجى ثقلاً وقيمة خاصين بها» ، وعلى ذلك ينبغي تأكيد استقلال لغة الشعر وتحديد الطريقة التى يتم بها تحليلها وصفيها أولاً ، باعتبارها عملاً مبدعاً فردياً يؤدى إلى إنتاج لغة تعتبر بدورها جزءاً من التقاليد الشعرية ؛ ثم تدرس نتائج هذا التحليل

(١) انظر المصدر السابق عن حلقة براغ اللغوية ص ٤٦ - ٥٢

فى إطار أوسع ىشمل جميع ارتباطاتها التاريخية؁ بهدف الوصول فى نهاية الأمر إلى وحدة الإنتاج الشعرى فى اللغة؛ إذ إن هذه الوحدة كثيرا ما تتوارى فى الدراسات التقليدية التى تفصل بين الجوانب الصوتية والصرفية والتاريخية. ولا تدرك بالتالى أن «لغة الشعر تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل؁ كما أنه لا يمكن وضعها فى هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها؁ وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية العادية بوظيفتها التوصيلية تكتسب فى لغة الشعر استقلالا خاصا وقيمة مميزة وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية»^(١).

ومن المبادئ اللغوية المهمة التى استقر عليها باحثو حلقة براغ تصور عملية التطور على أنها كسر لتوازن النظام القائم؛ ثم تغيير يعيد إقامة هذا التوازن مرة أخرى. على أنه قد يترتب على إعادة التوازن فى نقطة ما كسره فى نقطة ثانية مما يقتضى تغييرات أخرى؛ وبهذا نرى سلسلة من التغييرات المنتظمة. وهنا يستدرك «جاكوبسون» قائلا: إنه من الخطأ قصر وظيفة التغييرات الصوتية بالذات على مجرد إعادة التوازن؛ فلو كانت النظم الصوتية للغة العقلية تميل إلى الحفاظ على التوازن عادة فإننا نجد على العكس من ذلك أن كسر النظام يعد خاصية مميزة للغة العاطفية والشعرية؁ فالقدرة التعبيرية للقول الانفعالى يتم الوصول إليها عن طريق استغلال الفوارق الصوتية الموجودة فى اللغة إلى أقصى درجة؁ إلا أن هذا القول الانفعالى يحتاج إلى وسائل أشد فعالية للاستجابة للمستويات الانفعالية الأعظم؁ ولا يتورع عن تعديل الأبنية الصوتية حيث تختلط الحروف للتغلب على آلية القول المحايد؁ وقد يصل الضغط إلى الاعتداء على العلاقات القائمة فتبتلع حروف ما لمجاراة الإيقاع؁ وبنفس الطريقة نجد أن لغة الشعر فى محاولتها للتغلب على الآلية واستثمار الطاقة التعبيرية للأصوات بأقصى قوتها تدخل تعديلات مهمة فى الأبنية الصوتية للكلمات والأنظمة السياقية الموسيقية.

(١) انظر :

Broekman, El estructuralismo, Trad. Barcelona 1974, P.94.

تحويل الشكلية إلى البنائية :

استطاعت حلقة براغ أن تتفادى بعض نواحي القصور في النظرية الشكلية بمراجعة أهم المبادئ وتعديلها وإنضاجها على ضوء التجربة الفكرية المثمرة، فبدلاً من قصر العمل الأدبي على جانبه اللغوي البحت وعدم الاعتراف بأي عنصر خارج «أدبية الأدب» يعلن «جاكوبسون» أن الاتجاه المنهجي الجديد في مدرسة براغ يدعو إلى «استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب»، وكانت هذه هي الصياغة الموفقة للمشكلة؛ الاستقلال لا الانعزالية، ومعناها أن الأدب يعد نوعاً متميزاً من الجهد الإنساني، لا يمكن شرحه تماماً باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدي بدوره إلى أن فكرة «أدبية الأدب» ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته «الإستراتيجية» التي توجه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكديساً لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشيء الجمالية.

بيد أن هذا لم يحل بين حلقة براغ والاستفادة التامة من التيار البنائي الذي أخذ يبرز بوضوح في مجالات علمية أخرى حيث لقيت نظرية «الجشطالت» في التكامل النفسي اهتماماً كبيراً وانعكس صداها في الدراسات الأدبية كذلك على أساس أن «نظام» الأعمال لا يعنى تعايش عناصرها المختلفة على قدم المساواة وإنما يقتضى سيطرة مجموعة منها وتحويلها لما عداها، وهذه العناصر المسيطرة هي التي تضمن وحدة العمل الأدبي وتماسكه وقوامه البنيوي الخاص. ومعنى هذا أن مفكرى براغ قد كسروا جدار الانعزال الجمالي ووسعوا مجال أنشطتهم بحيث تشمل الأعمال الأدبية في مظاهرها الشاملة الكلية، وترتب على ذلك أن أصبح المضمون الأيديولوجي أو العاطفي مجالاً مشروعاً للتحليل النقدي أيضاً، على شرط أن يتم تناوله كعنصر في البنية الجمالية، وبهذا تم استبعاد بعض المبادئ الشكلية المتطرفة؛ مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر أو استحالة الوصول إلى نتائج محددة عنها من التحليل النقدي، وأخذت تتضح مقابل ذلك خصائص الأدب

البنائية بإبراز الغموض الذى لا مفر منه فى المقالة الشعرية ، ووضع التقابل بين المستويات المختلفة فى ميزان دقيق ، ووجوب ألا يبحث الناقد على معنى فريد لا يخطئ للقول الشعرى^(١).

من مبادئ براغ الجمالية :

لعل الفيلسوف «جان موكاروفسكى Jan Makaryovskya» كان أهم من وضع المبادئ الجمالية لحلقة براغ التى لا يقتصر نشاطها على الجانب اللغوى كما نرى ؛ ويمكن تلخيص هذه المبادئ فيما يلى :

- ١ - الفن وطبيعته السيميولوجية .
- ٢ - دور الفاعل فى الفكر الوظيفى .
- ٣ - خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخرى .

أما بالنسبة للمبدأ الأول فهو يقتضى فهم علم الجمال البنائى كجزء من مذهب عام هو مذهب الرموز أو العلامات السيميولوجية ، وقد أدت الدراسات الشكلية من جانب واللغوية البنائية من جانب آخر إلى نتيجة واضحة هى ضرورة دخول التحليلات الاجتماعية والنفسية فى هذا المنحدر العام ، فلم يعد الأمر قاصرا على الأدب ؛ إذ إن اعتبار العناصر الجمالية كلها رموزا أو علامات لا يقف عند حد العمل الأدبى كشيء منعزل ، وإنما يشمل دور المؤلف أو ما يسمى بشخصية الفنان والبنية الداخلية للعمل الفنى معا ، كما يأخذ فى اعتباره علاقة الفن بالمجتمع . وأهم ميزة للبنائية التشيكوسلوفاكية هى أنها أخذت فى اعتبارها كل هذه المشاكل المتشابكة .

وينادى «موكاروفسكى» أمام المؤتمر الفلسفى الذى عقد فى براغ عام ١٩٣٤ بضرورة «دراسة مشاكل الرمز والعلامة ودلالة كل منهما ؛ إذ إن دالتهما تتعدى

(١) انظر :

Erlich . Victor, Russian Formalism, La Haya, 1969. Trad. Barcelona 1974. P.287.

حدود الوعي الفردى وتصبح علامة فى اللحظة التى تصلح فيها للتوصيل ، وينبغى تطوير علم الرمز هذا فى كل أبعاده ، وهو نفس العلم الذى أطلق عليه «سوسيور» اسم السيميولوجية ، وأسماه «بوهلير» «السيماتولوجية» وعلى أية حال فلا بد من الاستفادة باكتشافات علم الدلالة لدراسة أنواع الرموز وتمييز خصائصها ، وإذا كانت هناك مجموعة من العلوم التى تعنى بمسائل الرمز والإشارة وقضايا البنية والقيمة وهى العلوم الإنسانية فإن علم الجمال عليه أن يتناول الأعمال الفنية كمركز وبنية وقيمة فى الوقت نفسه (١).

وعندما تتناول المدرسة السيميولوجية مشكلة الفاعل فهى لا تقصد به الفاعل النحوى وإنما الفاعل الدلالى ، وقد تتوسع فى معناه حتى يشمل جميع المشتركين فى الحدث ، ويرى «موكاروفسكى» أن «الأنا» أو الفاعل الذى يبدو على شكل ما فى جميع الأعمال الأدبية والفنية لا يتجسم فى هذا الشخص أو ذاك من الأفراد الواقعيين المكونين من لحم ودم ، كما لا يتجسم فى شخصية المؤلف ، وهذه هى النقطة التى تتمركز عندها البنية الفنية للعمل التى يمكن أن ينطرح فوقها ظل أية شخصية ؛ سواء كانت شخصية المؤلف أو القارئ (٢) . وبهذا الشكل يبعد علم الجمال البنائى عن التقاليد الفلسفية المثالية ، وسنجد أن هذه الفكرة قد أصبحت من محاور البنائية التى تخلصت من وهم الفاعل المستقل ذى السلطة والأثر الشامل على جميع الأحداث ، وقصرته على نطاق الوظائف التى يقوم بها كما تكشف عنها بنية العمل الفنى نفسه .

وقد ميز فلاسفة براغ بين التحليل الوظيفى لعلاقات الفن بالمجتمع ونظرية الانعكاس الماركسية على أساس أن تطور الأبنية الفنية دائب مستمر وخاضع لقوانينه وحركته الداخلية الخاصة به ، ولهذا فهم يرفضون التسليم بأن الفن تابع مباشر للتطور الاجتماعى حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التى تمارس تأثيرا ما على

(١) انظر المصدر السابق عن حلقة براغ اللغوية ص ٤٦ - ٥٢

(٢) انظر :

الأبنية الفنية؛ إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه، هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع، كما لا تؤدي إلى الحكم بأن نظاما اجتماعيا ما يولد بالضرورة شكلا معيناً للإبداع الفني^(١).

ويكمن السر في استبعاد هذه العلاقة الآلية في الفنان نفسه الذي يمثل حلقة الاتصال بين الفن والمجتمع، ومع أن الفن لا ينشأ في فراغ، بل لابد له من مناخ اجتماعي، إلا أن هذا لا يعنى توافقاً حرفياً بين الفنان وجمهوره، وكل ما يعنيه هو أن الجمهور أو المجتمع لهما وجود من نوع ما في عملية الخلق، فالنظرة البنائية الوظيفية للعلاقة بين الفرد والمجتمع فيما يتصل بالخلق الفني تجعل من الضروري إعادة النظر في طبيعة الإنتاج الفني كرمز سيميولوجي، وعلى هذا فلا بد أن نأخذ في اعتبارنا قطاعين من الواقع: واقع الرمز أو العلامة نفسها في ذاتها، والواقع المشار إليه بهذا الرمز، وكلاهما بالاتحاد مع الآخر يمثل الفن في نظر فلاسفة براغ، وهم حريصون على إبراز استقلال الرمز وقدرته على أن يقول شيئاً يسمح به التفاهم بين المرسل والمرسل إليه، هذا الشيء يتعلق بالسياق الاجتماعي ومقتضياته السياسية والاقتصادية والفلسفية لبنية اجتماعية محددة، وعلاقة الفن - كرمز - بهذا السياق وطيدة وتشمل الأبنية الأخرى الوسيطة^(٢).

ونرى من ذلك أن «حلقة براغ» قد خطت بالدراسات البنائية خطوات مهمة، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلي البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات. ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية واعتمادها على بعض العناصر الرياضية في تحليلاتها، كما كان من علامات النضج في تصوراتها البنائية أنها لم

(١) راجع لشرح مبدأ الانعكاس الجمالي كتاب المؤلف: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية

العامة للكتاب ١٩٧٨.

(٢) انظر: المصدر السابق عن البنائية ص ٩٦ لمؤلفه Broekman.

تعد تقصيرها على ما يلاحظ في الواقع المباشر فحسب، بل ركزت على العلاقات التجريدية النظرية وما يمكن أن تسفر عنه من علاقات فرضية. ولا ننسى أخيراً أن نشير إلى ارتباط بنائية براغ بنظرية «الظواهر» عند «هوسرل» الذي كان وثيق الصلة الشخصية بمفكرى براغ والذي اشترك في كثير من مؤتمراتهم، وقد ساعد هذا على الاعتراف بفكرة البنية النموذجية كمرحلة أولى في عملية توالد الظواهر تؤدي إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشموله.

فى علم اللغة الحديث

مثال الدقة العلمية:

استطاع علم اللغة الحديث - منذ أن تهيأ له منطلق علمى صحيح على يد مدرسة جنيف- أن يلعب دورا بالغ الأهمية فى مجال الدراسات الإنسانية ذات الطابع البنائى ؛ حتى أصبح يعد الآن ابنها الأكبر الذى وصل فى نضجه وتنظيمه و ثراء مقولاته ودقتها إلى حد اعتباره المثل الذى تحتذيه جميع الدراسات الإنسانية تقريبا ، بل أعلن بعض الباحثين فى أحد المؤتمرات المشتركة بين علمى اللغة والاجتماع أنه قد تخطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية وأن أحد فروعها على الأقل - وهى الصوتيات- تتميز بكل خصائص العلوم الدقيقة ، مما يؤذن بتغيير شامل لا يقتصر على علم اللغة وإنما يتجاوزه إلى بقية العلوم الإنسانية ، إذ يقوم بالنسبة لها بنفس الدور الذى قام به علم الطبيعة الذرى بالنسبة للعلوم البحتة ؛ وصاحب هذا رأى ليس باحثا مغمورا وإنما هو أكبر عالم أنثروبولوجى معاصر ؛ ومؤسس البنائية الحديثة فى آخر مراحلها وهو «ليفى-ستراوس» الذى سندر فى ما بعد خلاصة إضافاته العلمية^(١) ؛ وحسبنا الآن أن نشير إلى أنه يعتمد فى تصوره عن طبيعة هذا الدور الثورى لعلم الصوتيات اللغوية على خطواته المنهجية الرائدة التى حددها أحد أعلامه فى أربع خطوات :

فهو أولا يتجاوز دراسة الظواهر اللغوية إلى دراسة بنيتها اللاشعورية ، ويرفض معالجة الكلمات أو الوحدات على أساس أنها عناصر مستقلة بل على العكس من ذلك يتخذ العلاقات القائمة فيما بينها أساسا لتحليلاته : ثم يدخل فكرة النظام فى

(١) انظر :

Lévi- Strauss, Claud, Anthropologie structurale, Paris, 1958 Trade. Buenos Aires 1968, P.31.

هذا التحليل ؛ أو كما يقول هذا العالم نفسه « إن علم الصوتيات المعاصر لا يكتفى بإعلان أن الحروف أو «الفونيمات» هي دائما أعضاء في نظام شامل ، وإنما يعرض نظاما صوتية محددة ويوضح بنيتها»^(١) ، وذلك لأنه يبحث عن القواعد العامة بغية تقنينها إما عن طريق الاستقراء أو الاستنتاج المنطقي مما يعطى له صبغة مطلقة ، وقد كانت هذه هي المرة الأولى التي يستطيع فيها أحد العلوم الاجتماعية الإنسانية أن يصف علاقاته بتلك الدقة العلمية التي تعتمد على مبدأ الضرورة .

وكما سنرى بعد قليل فإن بعض فروع علم اللغة لا تزال تحبو في مدارج هذا المنهج العلمي ، وخاصة ذلك الفرع الذي يعد وثيق الصلة بالدراسات الأدبية وهو علم الدلالة ؛ بيد أن هناك بضعة اعتبارات مهمة تجعل من اللازم هنا عرض أهم التيارات والمبادئ اللغوية كخطوة ضرورية لفهم وضع هذه الدراسات أولا وما تتميز به من تقدم ؛ ولمعرفة السبب في تحولها إلى «بنك للتصورات البنائية» تقترض منه جميع العلوم الإنسانية وتعتمد على مقولاته ، وحرى بالنقد الأدبي أن يكون أول المستثمرين لهذا البنك ، فمادته في واقع الأمر ليست سوى اللغة ، وموضوعه لا يخرج كثيرا عن مجالها وإن كان يمس البنية الجمالية العليا لها .

وغنى عن الذكر أننا لن نستطيع في هذا المجال المحدود استقصاء جميع التصورات اللغوية ولا حتى أهمها وإنما سنكتفى فحسب بإبراز أوضح معالمها من جانب وأكثرها ترددا في الدراسات الإنسانية من جانب آخر ، ومن حسن الحظ أن المكتبة العربية تضم الآن جملة من الدراسات اللغوية الرائدة وخاصة تلك التي قامت بها مجموعة دار العلوم بالقاهرة وتقع في قلب البحوث البنائية المعاصرة وتكشف عن أهم خصائصها وإن كانت تتفادى أحيانا المشاكل النظرية وتغفل عموما أسماء الباحثين إلا ما ندر ، ولا تستخدم إلا ما يروق لها من مصطلحات حديثة ، إلا أن القارئ العربي يستطيع أن يكون عن طريقها على بينة كاملة بأهم تطورات وتصورات علم اللغة الحديث ، وليتنا نظرف في بقية الدراسات الإنسانية بمثل هذه

(١) انظر :

Tru betzkoy. N. "La phonologie actuelle" En psychologie de Langage Paris 1933 Trad. p.145

المجموعة الرائدة التي ترتفع بفكرنا إلى المستوى العالمى ؛ وسنعرض فيما بعد- بإيجاز شديد- لنموذج من أعمال هذه الجماعة، ويهمنى الآن أن نشير إلى أهم المدارس اللغوية المعاصرة ونعرض بضعة حية من مبادئها.

مدرسة كوبنهاجن،

يعتمد الفكر اللغوى الدانيماركى على تقاليد عريقة فى الدراسات التعييدية العامة، إلا أن مدرسة «كوبنهاجن» قد تبنت بالإضافة إلى ذلك أهم مبادئ «سوسيور» وأعطت لها صياغة معاصرة أبرزت أخطر عناصرها البنائية، ويعتبر كل من «بروندال» Brondal و «جيلميسليف» Hjelmslev هما جناحاها الأساسيان، وكلاهما يعنى بالجانب التجريدى المنطقى بصفة خاصة. ولكن «بروندال» يعتمد فى بحوثه على هذا المعيار المبدئى الأول وهو «اكتشاف المبادئ المنطقية فى اللغة»؛ إذ إن الهدف من فلسفة اللغة عنده هو بحث عدد من المقولات اللغوية وتعريفاتها، ولو أمكن البرهنة على أن هذه المقولات هى نفسها فى جميع الأحوال- بالرغم مما قد يجد من تنويعات- لعد هذا إضافة عظيمة القيمة فى مجال تحديد خصائص الروح الإنسانى، ويعتبر أن «النحو المقارن» كان ابن القرن التاسع عشر بطابعه «التاريخى» الذى يستلهم الولع الرومانتيكى بالعصور القديمة، وطابعه «الوضعى» الذى يهتم أولا بالأحداث الصغيرة الواقعية المستخلصة عن طريق الملاحظة المباشرة، ثم بخاصية ثالثة هى «التقنيية» الموازية لخواص العلوم الطبيعية فى ذلك العصر واتجاهها إلى وضع القوانين التى تصوغ علاقات دائمة بين أحداث ثابتة^(١).

ولما كان كثير من هذه التصورات قد تغير فى القرن العشرين فقد ظهر بالتالى مفهوم جديد لعلم اللغة، فقد اتضحت ضرورة عزل موضوع أى علم من العلوم وقطعه من تيار الزمن ووضع فى مواقف وحالات مؤقتة من جانب وفى قفزات

(١) انظر :

Leroy, Mauricie, "Les grands Courants de la linguistique moderne, Bruxellas 1967. Trad. Madrid 1974. 101.

مفاجئة من حالة لغيرها من الجانب المقابل - ولتذكر علم الطبيعة الكمي والتغيرات المفاجئة في علم الأحياء - ومن هنا فقد قام علم اللغة على يد «سوسيور» باتخاذ خطوة موازية لما يتم في العلوم الأخرى عندما فصل بين الدراسة الوصفية والتاريخية، وأتاح الفرصة بهذا كي تتولى الدراسة الوصفية منهجيا تناول مختلف العناصر على أنها متعاصرة وملاحظة ثباتها ووحدتها وتماسكها.

وإذا كان قد تأكد في العلوم الأخرى ضرورة التصور العام كوحدة فريدة للحالات الخاصة لجميع الظواهر الفردية التي تتصل بنفس الشيء، كما تأكدت دراسة الروابط المعقولة في داخل الموضوع نفسه بترابط بنيته، فإن علم اللغة أيضا قد اهتدى إلى فكرتي اللغة والكلام وما يتمثل في الأولى من نظام بنائي متماسك، وأصبحت بنائية اللغة تعتمد على وصف الحالات المتوافتة في اللغة للوصول لبنيتها.

وقد جهد «بروندال» بصفة خاصة في شرح الأبنية الصرفية الكبرى لتطابق المقولات التي تعبر عنها في علاقاتها الأساسية وتنظيمها في لوحات محددة؛ فهو مثلا يعتمد على المبدأ الثنائي الوظيفي فيميز بين السلب والإيجاب - وهي مصطلحات تنطبق على أية أضداد - كما يقيم ثنائيات أخرى بين المفرد والجمع والماضي والحاضر. ثم لا يلبث أن يضيف مصطلحا ثالثا هو المحايد أو الصفر، ويصل عن طريق دراسة توافقاتها إلى فكرة التركيب ووضع هياكل تقوم عليها الأنظمة الصرفية^(١).

وبعد وفاة «بروندال» عام ١٩٤٢ قام قرينه وخليفته «جيلميسليف» بتنمية نظرية لغوية متماسكة هي التي أعطت لمدرسة كوبنهاجن ما تتمتع به من تأثير في الفكر اللغوي الأوروبي المعاصر، فدعا أولا إلى ضرورة اعتبار علم اللغة - لا مجرد مجموعة من الظواهر التي تتصل بعلم الطبيعة ووظائف الأعضاء والمنطق والاجتماع - وإنما على أنه كيان قائم بذاته وبنية مستقلة في نفسها، وذلك لمقاومة التيار الإنساني التقليدي الذي وسم الدراسات اللغوية بطابع شعري قصصي غامض

(١) انظر :

Ijlemslev. Lois, Prolegomenes auna teoria del lenguaje, 1943, Trad. Madrid 1974. P.20,

أو شخصى جمالى ، مما ترتب عليه أن أصبحت هذه الظواهر مقابلة للعلوم الطبيعية وغير قابلة للتناول العلمى الدقيق .

ويؤكد هذا الباحث أن أية عملية ما تتبع نظاما يجعل من الممكن تحليلها ووصفها باستخدام عدد محدود من المبادئ ذات القيمة العامة ، وعلى أساس هذا التحليل يمكن تصنيف العناصر المكونة لها طبقا لإمكاناتها فى التوافق والتخالف ؛ للوصول إلى حساب عام مستقص لجميع حالاتها ، وبهذا تتجاوز مستوى الوصف الأولى لتخضع لعلم النظم الدقيقة العامة وتصلح لبناء نظرية تتوقع جميع الاحتمالات وتسد حاجاتها ، وهذا هو الفرض الأساسى الذى يسمح للدراسات الإنسانية بأن تكتسب الطابع العلمى ، مما يتوقف فى الدرجة الأولى على ترك الطريقة الشعرية فى تناول الظواهر ، ومحاولة علاجها على اعتبار أن كل عملية تتوقف أساسا على بنية نظامية كامنة^(١) ولا يخفى علينا أنه يستخدم كلمة شعرية بفهومها المبهم الغامض لا النقدى الدقيق .

فما كان يسمى لغة عند «سوسيور» أصبح يسمى «نظاما» ، وما كان يسمى كلاما يطلق عليه «عملية» ، ويكمن النظام تحت سطح العمليات اللغوية كتيار مستمر تمر فوقه الذبذبات المختلفة . ويعتبر النص هو العملية ، وينبغى أن تكون النظرية اللغوية صالحة لوصف وتوقع أى نص ممكن فى أية لغة بحيث تكون قابلة للتطبيق على أية لغة فعلية أو محتملة .

وإذا كانت العملية تتكون من عناصر تتألف فى تراكيب مختلفة ؛ فإن هذه العناصر ذات علاقات خاصة فيما بينها ، ولكل منها علاقة محددة بالمجموع وهذه العلاقات التى يتوقف بعضها على البعض الآخر هى الشئ الوحيد القابل للوصف العلمى ، وليس أمرا ثانويا كما تعتقد الواقعية الساذجة التى تظن أن الأشياء نفسها هى الأمر الجوهرى وخصائصها تأتى فى المرتبة الثانية ؛ إذ إنه على العكس من ذلك لا يمكننا أن نتحدث علميا إلا عن هذه العلاقات والخصائص المتوافقة .

ومن هنا فإن «جيلميسليف» يرفض الفكرة التقليدية القائلة بأن الوقائع الإنسانية

(١) انظر المصدر السابق ص ١٨ .

تختلف عن الوقائع الطبيعية من حيث إنه لا يمكن دراستها بمناهج دقيقة ولا إخضاعها لتعميمات مطلقة؛ لأنها وقائع منفردة وفردية، ويرى أنه لا بد من البحث عن تيارات وصفية عامة؛ لأنه إذا كانت كل عملية تنطبق على نظام ما فإنها ستبدو عند التحليل كما لو كانت مجموعة متناهية من العناصر التي تعود للبروز بصفة دائمة في توفيقات جديدة، وانطلاقاً من تحليل العملية فإن العناصر ستعود للتجمع في أنواع تتحدد طبقاً لتناغم إمكاناتها التوفيقية وتتيح الفرصة في نهاية الأمر لتقدير دقيق مستقص لجميع هذه الإمكانات.

ويرى «جيلميسليف» أن التاريخ عندما يتخذ هذا الموقف فإن بوسعه أن يتجاوز مجرد الوصف ويتحول إلى علم منتظم دقيق تعميمي. وبهذا فإن نظريته «تستطيع التنبؤ بجميع الأحداث الممكنة - أي بأشكال توافقات العناصر - والشروط المحيطة بتنفيذها^(١)» وهكذا تستطيع العلوم الإنسانية أن تجعل من الوقائع البشرية مادة علمية. أما التعللات التي تقوم في وجه هذا المنهج والتي تزعم بأن العنصر الإنساني والحياة الروحية يندان عن أي تحليل علمي فهي أحكام مسبقة لا ينبغي أن تصرف العلوم عن رسالتها الحقيقية، وكان يرى أنه إذا قدر لهذه النظرية أن ترسخ في علم اللغة فإنها ستسهم في وضع الأساس العلمي لبقية العلوم الإنسانية، وهذا هو السبب في أنه لا بد للنظرية عنده من أن تكون عفوية ومناسبة، بمعنى أنها ينبغي أن تعتمد على أشد المبادئ عمومية وبساطة، وليس من الضروري أن تعتمد على أكبر عدد من البيانات التجريبية؛ حيث إنها مستقلة عن أية تجربة، والبيانات التجريبية لا تعزز النظرية نفسها وإنما إمكانات تطبيقها، وما لا تنطبق عليه النظرية يعد ببساطة أمراً غريباً عليها.

كما لا بد أن ينبثق عن النظرية منهج يجعل من الممكن أن نصف بأبسط الوسائل أشياء ذات طبيعة خاصة بشكل متماسك ومستوعب، ويؤدي الوصف إلى ما يسمى عادة بمعرفة أو فهم الشيء المدروس، على أن يتم ذلك بطريقة موضوعية خالية من العناصر الشخصية، ويصل في نهاية الأمر إلى إقامة نوع من المعادلات الجبرية اللغوية التي تشمل شبكة كاملة من التعريفات تمثل نظاماً صالحاً لوصف جميع اللغات.

(١) المصدر السابق ص ١٠٢.

وقد عكفت حلقة كوبنهاجن اللغوية على تأصيل هذه النظرية التي أسموها «النظرية التعليقية» *Gloessematic* والتقطت جملة من مبادئ «سوسور» أعطتها مفهوما جديدا. فاللغة عندهم تعد «شكلا»، وليست جوهرًا؛ إذ إن الشكل اللغوي مستقل عن الجوهر، ولا يمكن التعرف عليه ولا تحديده إلا بوضعه في ميدانه الوظيفي، وبعبارة أخرى فإن الجوهر الذي لا يتمثل في بنية لا يعدو أن يكون شيئا هوليا ضبابيا خاليا من القوام الفعلي.

أما بنية اللغة فيحددها «جيلميسليف» بأنها شبكة من المتعلقات أو بعبارة أدق شبكة من الوظائف، ثم يعود في مؤتمر علوم اللغة الذي عقد في «أوسلو» عام ١٩٥٨ فيحددها بأنها «كيان مستقل ذو علائق داخلية» (١).

وقد عمد هذا المؤلف إلى تصور «سوسور» عن الفرق بين اللغة والكلام فأعاد توزيعه مرة ثانية بطريقة أشد صورية، فأخذ يميز في اللغة - على اعتبار تعارضها لعملية الكلام - بين ثلاثة مستويات:

١ - الهيكل: وهو اللغة كشكل خالص ونظام نموذجي؛ وهو المستوى الذي كان يقصده العالم السويسري في أدق معانيه وأرهفها.

٢ - القاعدة: وهي اللغة كشكل مادي يحدده لون من التنفيذ الاجتماعي، وإن كان لا يزال مستقلا عن التفاصيل العملية.

٣ - الاستعمال: وهو اللغة كمجموعة من العادات القائمة بالفعل في مجتمع ما.

٤ - هذا بالإضافة إلى الكلام بالمفهوم الذي شرحه «سوسور» أيضا.

أما العلاقة بين هذه المقولات الأربع: الكلام والاستعمال والقاعدة والهيكل فهي متنوعة مختلفة، فالقاعدة هي التي تحدد الاستعمال والكلام، كما أن الاستعمال هو الذي يحدد الكلام لكنه في الوقت نفسه يتحدد به، والذي يحدد الهيكل هو الكلام والاستعمال والقاعدة، ومن هنا فإننا نجد مستويين أساسيين:

(١) انظر:

Lepachy, Cinlio C. La Linguística Structural Torin 1966. Trad. Barcelona 1971. P. 105.

- ١ - الهيكل وتختلط نظريته بنظرية الشكل والمؤسسة .
 - ٢ - مجموعة القاعدة والاستعمال والكلام ، وتختلط نظريتها بنظرية المادة والتنفيذ .
- ونظرا لأن القاعدة عنده ليست سوى فكرة تجريدية منهجية بحثة وأن الكلام ليس سوى مجرد تجسيد ووثيقة عابرة فإننا نجد أنفسنا مرة أخرى فى نهاية الأمر أمام ثنائية جديدة هي الهيكل والاستعمال ، وإن كانت تتميز بتنقيتها للمفهوم الصورى للغة تحت اسم الهيكل ، وإثرائها لمفهوم الكلام بإضافة العنصر الاجتماعى إليه تحت اسم الاستعمال مما يجعله عملية مادية جوهرية ويحتفظ باللغة كمجرد مجموعة من القيم الخلافية الصورية (١) .

وبالرغم من إغراء الأنظمة البنائية اللغوية فى اتجاهها إلى وضع جداول جبرية رياضية للعلاقات والوظائف اللغوية إلا أنها تقتصر على هذه البيانات فى نفسها؛ منتزعة من سياقها الإنسانى ؛ وقد أخذ النقاد على مدرسة كوبنهاجن مضيقها فى هذا الشوط إلى مداه : واعتبارها أن اللغة كيان تجردى مستقل عن تحققه الفعلى مما يجعلها تغرق فى حمام الرياضيات ، يأخذ العلماء - لا فى تأمل الوقائع والمظاهر المباشرة - وإنما فى ملاحظة أنظمتهم المستنتجة وهياكل علاقاتهم الموضوعية ، مما يبعد بعلم اللغة عن الحقائق الإنسانية الحية ويتحول إلى مجموعة من التصورات الشكلية التى تقتصر على المجال النظرى (٢) .

المدرسة الأمريكية :

وهى المدرسة التى لقيت أكبر قدر من الذبوع فى العالم العربى نتيجة لدراسات مجموعة من علمائنا اللغويين ، ولهذا فسوف نكتفى من مبادئها بما يتصل بتطور المنهج البنائى ، ويعتبر «ساير» من أوائل روادها ، وقد نشر كتابه عن « اللغة » عام

(١) انظر :

Barthes, Roland, Elements deSemiologie, Trad. Madrid 1976. P.22.

(٢) راجع المصدر السابق عن التيارات اللغوية الكبرى ص ١٠٨ مؤلفه Leroy .

١٩٢١ ، ويتميز بقدر عظيم من الحكمة والتوازن عندما يتحدث عن البنية اللغوية فيتفادى التبسيطات الشديدة والنزعة العلمية السهلة التي سادت فيما بعد، ويصر في مقدمة كتابه على تأكيد «الطابع اللاشعورى والطبيعة اللامعقولة للبنية اللغوية» مركزا على الجانب الإنسانى لا الغريزى للغة باعتبارها نظاما من الرموز، فوظيفة اللغة عنده ليست غريزية ولكنها ثقافية مكتسبة، وبعد أن يدرس المشاكل الصوتية يتناول قضية الشكل اللغوى والبنية القاعدية فيؤكد أن الحقيقة اللغوية الجوهرية تتمثل فى التصنيف والنمذجة الشكلية للتصورات، فاللغة كبنية هى الجانب الداخلى؛ وأما الشكل فينبغى دراسته من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به، ولا بد فيما يتصل بهذا الشكل من التمييز بين الصيغ التى تستخدمها لغة ما فى عملياتها النحوية وبين توزيع التصورات بالنسبة للتعبيرات المختلفة فى نماذج صورية شكلية.

وبنفس العنوان نشر «بلومفيلد» كتابه عن «اللغة» عام ١٩٣٣ وعرض فيه الجانب الآخر من النظرية الأمريكية البنائية المتماسكة، ويعتبر الاثنان «سابير» و «بلومفيلد» زعيمى هذه المدرسة : وإن كان الثانى أبعد تأثيرا وأكثر تمثيلا لها؛ إذ تربى على يديه أجيال من الباحثين حتى عد كتابه «أهم دراسة منهجية للغة فى القرن العشرين» وما زالت مبادئه هى السائدة بين جمهور الباحثين، وخاصة فيما يتصل بالتمييز الواضح الذى وضع «سوسيور» أساسه بين الدراسات الوصفية والتاريخية، وإن كان هذا لم يسلم من النقد والتعديل من جانب بعض علماء اللغة الأوربيين خاصة.

أما الجيل المعاصر من علماء المدرسة الأمريكية فيلمع منه قطبان كبيران هما «بايك Pike» و «تشومسكى Chomsky» اللذان أضافا لعلم اللغة البنائى بعض التصورات الأساسية المهمة، فيعتمد الأول على منهج متماسك متكامل يتناول الظواهر اللغوية من ثلاثة جوانب: قطاعى وموجى وميدانى، وفى الجانب القطاعى يدرس الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للوصول إلى رؤية عامة تركز على أساس توزيعى ثابت يتكون منها مبنى ما، وهذا هو خلاصة تصور «بلومفيلد» عن اللغة أما الجانب الموجى فيمكننا عن طريقه أن نصل إلى رؤية متحركة نشطة - قريبة مما اقترحه سابير - تشرح حقيقة أساسية وهى أن اللغة عبارة عن تيار مستمر

من الحركات التى تصب فى أنظمة مركبة متراكبة، ولهذا فإن تشبيهها بالموجات لا يعنى أن إحداها تنحل فى الأخرى، وإنما يعنى أنها تتراكب فوق بعضها، كما تتراكب الواحدات الصوتية والصرفية فى كلمة ما، لا على التوالى مثل حبات المسبحة، وإنما بالانصهار فى شكل متموج، ومن خلال الجانب الميدانى نصل إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ فى اعتبارها النص ومخزون الذاكرة الذى يعتمد عليه فى وقت واحد، أى اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته فى المجموع، وهذا المجموع بدوره هو حصيلة الأجزاء فى علاقاتها الوظيفية من ناحية وسياقها الاجتماعى الدال من ناحية أخرى، على أنه بالنسبة للغة لا يمكن أن نقول إن أ+ب يساوى ب+أ وأن المجموع النهائى هو محصلة الأجزاء؛ لأن هذه تصورات جزئية فردية تغفل البنية وتركيبها وخصائصها النهائية التى تختلف نوعياً عن خصائص الأجزاء.

وهناك إضافة جديدة أتى بها العالم اللغوى «نوام تشومسكى»^(١) هى فكرة المستوى البنائى؛ فقد نقد الذين سبقوه لأنهم قصرُوا اهتمامهم على البنية السطحية للغة ولم ينتبهوا إلى ما يسميه بالبنية العميقة، وقد لاحظ أن هذا القصور كانت له نتائج خطيرة فى البنائية الأمريكية على وجه الخصوص التى تبلورت مبادئها فى ظل لون من الوضعية الجديدة جعلتها تلح على عمليات التجارب التطبيقية وتعتبرها المقياس الأخير؛ وبالرغم من أن هذا الموقف يمكن أن يمتدح نظرياً إلا أنه يؤدى بنا فى رأى «تشومسكى» إلى استبعاد جانب كبير من معارفنا اللغوية التى اهتدينا إليها بالحدس والاستبطان. وتمثل البنية العميقة شبكة من العلاقات النحوية - بالمعنى الواسع للكلمة - يقوم عليها علم معانى القول بينما تعتمد البنائية السطحية على المستوى الصوتى.

ويقترح هذا العالم أن نقيم فى مقابل النزعة التى تتذرع بالاتجاه التجريبى نزعة عقلية؛ تعتبر فى حقيقة الأمر أكثر أصالة فى تجريبيتها؛ إذ إنها لا تنفض يدها من

(١) يهمنى أن نشير إلى جانب آخر من نشاط هذا المفكر الكبير وهو أنه بالرغم من يهوديته وتربيته فى إسرائيل قد هجر المجتمع الصهيونى وأخذ يصب عليه أعنف نقد أيديولوجى يهز جميع أسسه الفلسفية والسياسية العنصرية، وخاصة فى كتابه الأخير عن «الحرب والسلام فى الشرق الأوسط».

الوقائع والأحداث التي نلتقطها بالتأمل والحدس في تجربتنا اللغوية الحية ؛ بل تشغل أيضا بالبنية العميقة ؛ دون أن تقف عند حد العمليات التصنيفية التي تقتصر على البيانات السطحية ؛ لتصل إلى معرفة كيفية انطراح البنية العميقة على السطحية ، وهي لا تدرك ذلك الهدف من خلال تصور البنية كمجموعة من الخصائص ، وإنما بدراسة القواعد الأساسية للتوالد ؛ وخاصة فيما يطلق عليه نموذج التحول الذي يعرض له رسما بيانيا تكتيكيا لا مجال لدراسته هنا ، وإن كان على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لتطور الفكر البنائي اللغوي (١).

وقد أخذت هذه المبادئ في التبلور من خلال اتجاه جديد ينحو إلى اعتبار اللغة عملية إنتاج وتوليد خلاقين يتمخض عنهما الاستعمال العادي ؛ فالمتحدث يبدع اللغة بشكل أو بآخر فيكتشفها أثناء التعبير بها أو الإنصات إلى من يتحدث بها ؛ على اعتبار أنها تمثل نظاما متماسكا من القواعد يعد شفرة للتوليد تساعد على التفسير الدلالي لما لا حصر له من الجمل الواقعية ؛ وهنا يتم الربط بين البنية والأحداث - أي بين القاعدة والإبداع - وفقا لتصورات ديناميكية لعملية البناء نفسها ، وتعد نظرية «تشومسكي» في البنية العميقة مرحلة متقدمة في تصور التقنين على أنه نشاط يتخذ شكل الحدث قبل أن يصبح نظاما ، فهو لهذا بناء لأبنية جاهزة ، وإذا كانت البنائية اللغوية قد تنكرت كلية في بادئ الأمر لوجهة النظر التوليدية وأعربت عن ولعها الشديد بقوانين التصنيف فحسب فإنها قد وقعت حينئذ في عيب المبالغة في التركيز على حالة اللغة وإغفال تاريخها ، أما التصور الجديد للبنية فهو ينطلق من الجملة ويتضمن إشارة حاسمة لتاريخها متجاوزا بذلك القطيعة المصطنعة بين اللغة والكلام وبين الوصف والزمن أو المؤسسة والإبداع ، وبذلك نتخطى العالم المغلق للرموز وعناصرها وتشكيلاتها إلى أبنيتها الكامنة بحثا عن جوهر اللغة في عملية القول نفسها التي تمثل وظيفتها وانفتاحها ، منحدره من النظام إلى الحدث في القول وباحثة عن البنية في الكلام (٢).

(١) انظر : C homsky, Noam, Syntactic Structures La Haya 1969.

(٢) انظر :

Corvez, Mourice, Les structrualestes, 1969, Trad. Buenos Aires, 1972. p.21.

أنواع العلاقات والمستويات :

يعود علم اللغة الحديث لتناول بعض المشاكل اللغوية البنائية التي درسها «سوسيور» في محاولة لتثقيف تصوراتها ومصطلحاتها وإثراء مفهومها بما يصل إليه من مكاسب جديدة، فقد رأينا مثلاً عند مدرسة جنيف التمييز بين العلاقات السياقية والإيحائية، ويلتقط «جاكوبسون» هذا الخيط ليبدأ في غزل نظرية لغوية أدبية مهمة منه، فيطلق على العلاقات السياقية اسم «علاقات المجاورة» كما يسمى الإيحائية «بعلاقات التشابه» وسنعرض فيما بعد لبعض ملامح نظريته في وظائف اللغة التي حددت بشكل قاطع طبيعة اللغة الشعرية التي يستخدم فيها هذه الثنائية بعد تحويلها وربطها بالمجاز المرسل والاستعارة، أما بقية البنائيين فقد احتفظوا بتسمية «سوسيور» للنوع الأول من العلاقات وهي السياقية أما النوع الآخر «الإيحائية» فقد اقترحوا له تسميات مختلفة مثل «التقابلية» و«الاستبدالية» لما تتسم به التسمية الأولى من طابع نفسي.

ثم أخذوا في دراسة العلاقات السياقية على أساس أنها تتمثل في هذا التسلسل من الكلمات الذي نسميه جملة، وبهذا فالسياق قريب من الكلام، فهو جمل تضاف إلى جمل، أي أنه «نصر لا آخر له» ومن هنا فإنه من الضروري تقسيمه كي نصل إلى وحداته الدالة، ويستخدم علماء اللغة عادة تجربة خاصة لهذا التقسيم هي تجربة «البدائل» التي تعتمد على إدخال تغيير ما على التعبير الدال وملاحظة ما قد يترتب عليه من تغيير في المدلول، فإن نجم عنه تعديل فعلى فإن الوحدة التي تم تبديلها تعتبر وحدة دالة، وإن لا فلا.

ولابد عقب تقسيم النص إلى وحدات دالة من تحديد قوانين التسلسل السياقي، فقد يبدو للوهلة الأولى أن تتابع الكلمات والجمل ينطلق بحرية تامة، إلا أننا لا نلبث أن ندرك أن هذه الحرية مراقبة وخاضعة لشروط خاصة، ويميز الباحثون بين أنواع مختلفة من العلاقات السياقية مثل :

١ - علاقة التضامن : عندما يقتضى وجود وحدة ما وجود الأخرى؛ مثل «اللواء ذو رتبة أعلى من العميد» .

٢- علاقة التضمين البسيط : عندما تؤدي وحدة ما إلى أخرى بالضرورة دون العكس ؛ مثل «الجراح يجرى عملية للمريض» .

٣- علاقة التوافق : عندما لا تؤدي أية وحدة بالضرورة إلى أخرى مثل «يسخر التلاميذ من المدرس في الفصل» .

وهذه هي إحدى الوسائل الممكنة في تقسيم العلاقات السياقية التي لا تزال تعد مجالاً خصباً للدراسة المجددة في علم اللغة ، والتي تبغى وضع قوانين تسلسل الكلمات والجمل ، أما دراسة النظم اللغوية الإيحائية التي أشار إليها «سوسور» ، أو الاحتياطي والذاكرة على حد تعبير أحد البنائيين المعاصرين فإنها تعتمد على أساس المقابلات أو المخالفات ، فالوحدات تختلف عن بعضها البعض مما يجعلها تقوم بوظيفتها الدلالية مثل : سمير ، أمير ، سفير ، سميك ، . . . إلخ . ويمكن تصنيف هذه المقابلات على الوجه التالي :

١ - مقابلات ثنائية : حيث لا يوجد العنصر المشترك بينها في أية مقابلة أخرى ، مثل الفرق الشكلية في الكتابة بين «ك» و «ل» .

٢ - مقابلات متعددة الجوانب : حيث يمكن للعنصر المشترك بينها أن يوجد في مقابلات أخرى ؛ مثل الفرق الشكلية في الكتابة بين «ب» و «ت» ؛ إذ توجد أشكال أخرى مثل «ث» و «ي» و «ذ» .

٣ - قابلات نسبية : وتعود الفوارق فيما بينها إلى نموذج مشترك قائم في مقابلات أخرى داخل النظام نفسه ، مثل «أريد» «نريد» «تريد» .

٤ - ابلات معزولة : وليس لها أي نموذج مشترك مع مقابلات أخرى ؛ مثل «حصان» - «فرس» .

٥ - مقابلات الخلو : وهي من أشهر المقابلات وأكثرها تداولاً ، فهناك كلمات موسومة وأخرى غير موسومة ؛ مثل «إخوان» و «أصحاب» فالأولى موسومة والأخرى محايدة ؛ ومثل «عائلة» و «باحثة» فالأولى موسومة بالنظر إلى استخدامها العامي والأخرى خالية من هذه العلامة . وتكتسب دراسة هذا النوع الأخير من المقابلات أهمية خاصة في الأدب ؛ إذ يتم عن طريقها تمييز لغته الشرية الموحية عن اللغة العادية المحايدة ، وما يطلق عليه الناقد الفرنسي الكبير «رولان بارت» «درجة الصفر في الكتابة» يشير بالذات إلى خلو اللغة من العلامات

والإيحاءات والفروق المميزة بين الكلمات ، وربما تحققت درجة الصفر هذه في الأسلوب البرقى الدقيق .

٦ - المقابلات المتعادلة : وهى على عكس النوع السابق ؛ إذ لا يتميز فيها جانب عن آخر ؛ مثل : قط ، قطعة ، جميل ، جميلة ، وكان من المفترض نظريا أن نجد هذه المقابلات أكثر من سابقتها ، لكن الواقع يدلنا على أن اللغة تجنح عادة إلى تمييز الكلمات ووسمها .

٧ - مقابلات مطردة : مثل أنا أعمل ، نحن نعمل ، . . . إلخ .

٨ - مقابلات قابلة للإلغاء : مثل أنت تكتب ، هى تكتب ، حيث ينطق الفعل بنفس الطريقة فى الحالتين .

وقد اختلف علماء اللغة - ومازالوا - حول هذه المقابلات وهل يمكن حصرها فى مقابلتين أو أكثر ، فبينما يرى «جاكوبسون» أنها تعتمد على نظم ثنائية ، يرى آخرون أنها تنتظم فى مجموعات مثل الألوان فى قوس قزح ، وكل هذا بالطبع يشير إلى المقابلات الدالة التى يترتب عليها تغير فى المعنى ، وهذا على عكس نوع آخر من المقابلات غير الدالة أو التى لا يترتب عليها تغيير فى المعنى ، مثل اختلاف أشكال النطق للكلمة الواحدة من لهجة إلى أخرى مع إشارتها لنفس المعنى ، وهو اختلاف لا يصبح ذا قيمة إلا إذا استغل لتحديد انتماء الشخص لهذا المكان أو ذاك ، وهذا النوع الأخير من المخالفات يطلق عليه علماء اللغة «المخالفات التوفيقية» (١) .

أما فيما يتصل بالمشكلة الثانوية الخاصة بمستويات التوقيت والتطور فى الدراسة اللغوية فإنها قد وجدت أقوى وضع دقيق لها فى كتابات «جاكوبسون» الذى أثبت أن الفصل بين المستويين كان عملية مصطنعة مؤقتة لجأت إليها مدرسة جنيف وتمسكت بها المدرسة الأمريكية بشكل مبالغ فيه ، فلا يمكن لتاريخ اللغة أن يكون شيئا آخر سوى تاريخ النظام اللغوى ؛ هذا النظام الذى يمر بتعديلات وتغييرات مختلفة ولا بد من تحليل كل تغيير من وجهة نظر النظام ، أى قبل حدوثه وبعده ، وهنا نصل إلى هذه القضية المهمة ، وهى أنه من الخطأ الفادح الذى ينجم عنه كثير من الخلط

(١) انظر :

Fage. "Para Comprender el estructuelismo" Trad. 1973 p.4.

والإبهام أن نفصل بشكل قاطع بين المستوى التوقيتي للغة والمستوى التطوري؛ إذ ينبغي أن نميز بين هذه الثنائية وثنائية أخرى مختلفة عنها هي التي تقوم بين ما هو ثابت وما هو متحرك، فالمستوى التوقيتي "Sincronic" ليس ثابتا ولا جامدا، وعندما أسأل شخصا ما وهو يشاهد رواية سينمائية عما يراه في لحظة معينة فلن يجيبني بأنه يرى شيئا ثابتا استاتيكا، فما أمامه إنما هو خيل تجرى أو أناس يسرون في الطرقات أو حركات أخرى، أين العنصر الثابت إذن؟ إنه لا يوجد إلا في إعلانات السينما، ففي هذه الصور الإعلانية نعثر على العنصر الثابت؛ إذ إنها لو ظلت عاما في مكانها فستبقى كما هي، وهذا يختلف عن اللحظة التوقيتية في الفيلم المعروض، ونعود إلى اللغة لنذكر بوضوح أن المستوى التطوري "diacronic" ليس فيه شيء ثابت حقيقة، ولكنه مجموعة من اللحظات التوقيتية، وقد يبدو لنا أن نقطة الانطلاق في أي تغيير قد تتعايش مع نقطة الوصول كدرجات أسلوبية مختلفة قبل أن تطغى إحداها على الأخرى وتحل محلها، ويلعب الزمن دوره في هذا النظام الرمزي اللغوي مضافا على حركته قيمة أسلوبية خاصة، فأى تغيير هو في بداية الأمر واقعة توقيتية، وعلى هذا فإن التحليل التوقيتي - الوصفي - لا بد له من تناول التغييرات اللغوية، كما أن التحليل التطوري - التاريخي - لا يمكن فهمه إلا على ضوء مجموعة من التحليلات التوقيتية الوصفية المحددة^(١).

علم الدلالة البنائي؛

ويجدر بنا أن نقف قليلا عند مشاكل علم الدلالة باعتبارها المدخل الحقيقي للدراسة النقدية الأدبية طبقا للمنهج البنائي، ولا بد أن نتذكر أن علم الدلالة - على حد تعبير أحد أعلامه المعاصرين - مازال هو الأخ الصغير الفقير في علم اللغة، فهو أحدث فروعها؛ إذ يرجع مولده كعلم إلى مطالع القرن الحالى فحسب، وقد سبقه في الظهور علم الصوتيات الذي تلقى دفعات كبيرة جعلته ينمو بسرعة، كما سبقه علم

(١) انظر :

Jakobson, Roman, Essais, he linguistique générale 1963, Trad, Barcelonal 1977, p.126.

النحو بمراحل بعيدة، وحتى بعد أن ولد علم الدلالة أخذ يستعير منهجه من البلاغة القديمة أحيانا ومن علم النفس الحديث أحيانا أخرى.

وقد اتبع علم اللغة البنائي في تطوره طريقا مماثلا بالنسبة للدلالة، فأقامت مدرسة براغ علم الصوتيات البنائي، وشغلت مدرسة كوبنهاجن بتكوين نظرية لغوية تعنى بتطبيق منهجها أساسا على النحو ودراساته، وظلت الدلالة تعاني من الإغفال والإهمال إلى الحد الذي جعل من المؤلف أن يتساءل البعض عما إذا كانت تعتمد على موضوع بحث متجانس يصلح للتحليل البنائي، أو بعبارة أخرى عما إذا كانت في حقيقة الأمر فرعاً من علم اللغة الحديث أم لا، ولعل هذا يرجع في الدرجة الأولى إلى صعوبة تحديد الوحدات الدلالية الصغرى وتعيين وجودها الواقعي.

وقد كان التصور المبدئي لعلم الدلالة أنه أصلاً دراسة تاريخية، إلا أن ظهور النظريات المختلفة عن «المجالات الدلالية» و«المجالات المعجمية أو اللغوية» اعتبر هو المحاولة الأولى لتأسيس علم الدلالة الوصفي. الذي يبحث طبقاً لتوجيه «سوسور» عن التحديد التوقيتي والبنائي للمعنى. وقد لوحظ بعد هذا بالفعل أن الأبنية المعجمية قليلة، وأنها هي نفسها في جميع الدراسات التي لا تتعدى مجالاً تصورياً محدوداً؛ إذ إن معظمها يتصل بمجموعة الكلمات التي تشير إلى الألوان والرتب العسكرية ودرجات القرابة مما يكون مجموعات صغيرة تغطي مجالاً محدوداً مقسماً إلى أفكار مختلفة متكاملة العلاقات كدرجات السلم التي تتحدد طبقاً للمساحة والمستوى الذي تغطيه. وتنطبق هذه الأبنية اللغوية على أبنية ذهنية تعد حالات خاصة استثنائية إذا قورنت ببقية الميادين اللغوية، فمن البديهي أنه فيما عدا ذلك لا يمكن خلط «المجال الدلالي» بالأنظمة الصوتية أو الصرفية التي تقوم بلعبتها بشكل يستحق بالفعل وصف البنائية، أما المجال الدلالي فهو مجموعة من العلاقات التي تعتمد عليها كل وحدة لاستخراج حركيتها وفعاليتها، لكن هذه العلاقات ليست ضرورية ولا منتظمة دائماً مما قد يضعف من طابعها البنائي^(١).

(١) انظر :

Guiraud, Pierre, La Sémantique, Paris 1955. Trad. Mexico 1976, p.102.

ويمكن تحديد «الجسم» الذى يمثل مادة علم الدلالة بأنه مجموعة من الرسائل أو الإشارات التى تتكون لتصبح موضوع وصف نموذج لغوى؛ إذ إننا لا نستطيع أن نصف نموذجاً ما إذا لم يتضمنه عالم دلالى صغير، ولا يعنى تكوين هذا «الجسم» مجرد الإعداد لوصفه؛ لأن قيمة الوصف تتوقف على الاختيار المسبق، وينبغى الاعتراف بأن هذا الاختيار لا يخلو من الاعتماد على الحدس والعنصر الشخصى، مما يجعل من الضرورى وضع بعض الشروط التى تكفل موضوعيته، ومن أهمها ما يلى:

١ - التمثيل الدقيق : وهذا يتصل بعلاقة الجزء - أى «الجسم» المختار - بجملة المقال اللغوى، وتطرح مشكلة التمثيل هذه سواء على المستوى الفردى للمقال أو المستوى الجماعى، أى أن مجموعة كتابات أديب ما لا تعد سوى جزء بسيط من جملة الكلمات التى قالها أو فكر بها، وما تحتويه جميع الوثائق من نصوص تنتمى إلى عصر ما لا يعد شيئاً يذكر لما وجد بالفعل بين هذه الجماعة من مادة لغوية تتصل بنفس تلك الموضوعات، ولهذا فلا بد فى التحليل الدلالى من أن نتساءل دائماً: إلى أى حد يعتبر «الجسم» الذى ندرسه ممثلاً دقيقاً لجميع التعبيرات الفعلية؟

٢ - الاستقصاء : وهذا الشرط لا يتعارض مع عنصر الاختيار؛ إذ يجب أن ندرك أن استقصاء «جسم» البحث يعنى تكييف النموذج ليشمل جميع العناصر التى يفترض أنه يمثلها، وقد ظفر هذا الشرط باهتمام كبير لدى الباحثين فى العلوم الإنسانية منذ وقت طويل؛ إذ إن من المؤلف أن يحاول العلماء استجماع كل المادة الممكنة عن موضوعهم بصبر ودأب، مما يجعل من الضرورى اليوم أن نبحث عن وسائل أكثر اقتصاداً دون أن تكون أقل ضماناً ودقة. لتحقيق هذه الغاية يقترح اللغوى الفرنسى «جرىماس» اتباع عملية تجرى على مرحلتين:

(أ) المرحلة الأولى : هى الوصف الذى يستخدم جزءاً من «جسم» المادة فقط يعتبره ممثلاً للكل، ويقيم على أساسه نموذجاً ذا قيمة عملية صرفة.

(ب) أما المرحلة الأخرى : فتتمثل فى التحقق من صحة هذا النموذج المؤقت، وهناك إجراءان لا يتعارضان للقيام بهذا التحقق، يتم اختيار أحدهما طبقاً لما تقتضيه طبيعة الجسم الموصوف وهما :

- التحقق عن طريق إشباع النموذج : كما فعل كل من «بروب» و «ليفى سترأوس» ويتمثل فى أن نبدأ بالجزء الآخر من «جسم» المادة ونمضى بانتظام فى مقارنة أحداثه بالنموذج حتى نستنفد جميع التنويعات البنائية .

- التحقق بالعينات : ويتمثل فى اختيار عينات إحصائية - طبقا للقواعد التى تخضع لها هذه العملية - تمثل الجزء الثانى من «جسم» المادة وتطبيق النموذج عليها، لمعرفة مدى صحته أو ضرورة تعديله أو استكمال له أو تغييره وفى هاتين الحالتين الأخيرتين لابد من استئناف البحث من جديد للتأكد من مشروعية النموذج العملى .

٣- أما الشرط الثالث لوصف النماذج الدلالية فهو تجنبنا «الجسم» المدروس ، وهذا يتوقف على مجموعة من الشروط غير اللغوية تتصل بمقاييس المواقف الاجتماعية ومستويات التنويعات الخاصة بالمستمعين أو بحجم المادة المدروسة أو بعملية التوصيل نفسها لضمان دقة الأبنية المستخلصة منها^(١) .

وإذا كانت هذه شروط البحث الدلالى البنائى فإنها تنطلق من حقيقة ربما صدمتنا للوهلة الأولى ولكنها محور أساسى فى علم اللغة الحديث ، وهى أن «الكلمات ليس لها معنى ، وإنما لها استعمالات فحسب» أى أن معنى كلمة ما ليس سوى حصيلة استخداماتها المتعددة ، وطبقا لهذا فإن معنى الكلمة فى الجملة القولية يتحدد بعلاقاتها بغيرها فى السلسلة وليس لها معنى خارج هذا القياس ، فلو أخذنا فى اعتبارنا مثلا المعانى أو الدلالات المتعددة التى تنسبها المعاجم العربية لكلمة «ضرب» من العقاب البدنى إلى إطلاق المثل والعزف على الآلة الموسيقية وجدنا أن ما يحدد هذه المعانى ليس هو الفاعل عادة وإنما المفعول به ، أى أن الحدث يتحدد بالنظر إلى غايته أو فضلته ، ومثل هذا التعريف النحوى للدلالة هو أساس التحليل التوزيعى للغة الذى يتمثل فى تصنيف الكلمات وتحديد دلالتها اعتمادا على علاقاتها بالكلمات الأخرى فى السياق ، أو على وجه التحديد بمجموعة الكلمات المرتبطة بها ، ومن هنا فإن علماء الدلالة اليوم يرفضون الإشارة لمعانى الكلمات المستقلة ، ولا يعتمدون على النماذج أو التصورات الذهنية لها ؛ إذ إن معنى الكلمة ليس محتوى ذهنيا نظريا وإنما

(١) انظر :

Grimas, A.J, Sémantique structural, Recherche de methode, Paris 1966, Trad. Madrid 1973, p.218,220

هو محصلة توزيعية بنائية ، ويعد «بلومفيلد» زعيم المدرسة الأمريكية مؤسس هذا الاتجاه الشكلي في تحديد المعنى ، وتبعه عامة اللغويين فيما بعد، بيد أن التحليلات التوزيعية لم تلبث أن انفجرت أمام بعض المشاكل المستعصية ؛ إذ إن رفضها للمعنى الذهني وإقامة تصور شكلي بحث للعلاقات مقامه يفترض التحليل المستقصى لمجموعات كبرى من الكلمات تند عن طاقة الباحثين ، مما يترتب عليه قيام منهج آخر توليدى على عكس النظرية السابقة ؛ إذ يعتمد على الاستنتاج والعقل والنزعة الذهنية فى محاولة للوصول إلى ما يسمى بأنظمة المعنى أو الدلالة ، كما وصل علم الصوتيات إلى الأنظمة الصوتية . فإذا كان الدال أو اللفظ عبارة عن «حزمة من الحروف» ألا يمكن للمعنى أن يكون «حزمة من العناصر الأولية للدلالة»؟ فتصبح البقرة مثلا : حيوانا + أليفا + أنثى إلخ ؛ وكل عنصر منها يسمى العنصر الدلالى الذى يقابل بشكل ما الحروف الصوتية ، ويطلق على هذا المنهج التحليلى فى علم الدلالة «المنهج التركيبى التوليدى» وهو الذى يحاول وضع شروط وصف النماذج بالطريقة التى عرضنا لها لتفادى آلية وقصور الاتجاهات السابقة .

نظرية الفاعل الدلالى؛

وإذا اقتربنا من منطقة الدراسات النقدية الأدبية وجدنا أن علم الدلالة البنائى يهديها تصورا على قدر كبير من الأهمية هو فكرته عن الفاعل الدلالى الذى يختلف بطبيعة الأمر عن الفاعل النحوى ، وقد تكفلت مجموعة من علماء اللغة ذوى الاهتمامات النقدية العميقة بصياغة هذه الفكرة ووضعها فى قلب التصورات الأدبية المحدثه ، مما كان له أثر بالغ فى إضفاء الطابع العلمى على الدراسات النقدية ، وقد لعبت النظرية البنائية دورا حاسما فى مجال تراسل العلوم الإنسانية واستفاد بعضها من مكاسب البعض الآخر ؛ إذ تلتقى لا فى المنهج العام فحسب وإنما على أرضية مشتركة من المقولات الأساسية التى يثرى بها منطق هذه العلوم .

ويقترح أحد هؤلاء اللغويين النقاد^(١) وضع مرتبتين للفاعل الدلالي :

المسند إليه	ضد المسند
المرسل	ضد المرسل إليه

مع تأويل الجمل لتتوافق مع هاتين المرتبتين ، ففي جملة «حواء تعطى تفاحة لآدم» مثلاً نجد أن حواء هي الفاعل لأنها نقطة الانطلاق في العلاقة المزدوجة بين حواء والتفاحة من جانب وحواء وآدم من جانب آخر ، مما يجعل حواء هي الفاعل المسند إليه وهي الفاعل المرسل في الوقت نفسه ، ويترتب على ذلك ضرورة التمييز بين الفاعل النحوي والفاعل الدلالي ، ففي جملتين مثل (حواء تعطى تفاحة لآدم) و (آدم يتلقى تفاحة من حواء) يختلف الفاعل النحوي دون أن يتأثر بذلك الفاعل الدلالي الذي يظل كما هو ، وأقصى ما هناك هو بروز لون من التنوع الأسلوبى الذى يستغله الأدباء فى الحالتين .

فهناك إذن أربعة أدوار يسبح فى فلكها الفاعل الدلالي ، ويضاف إليها دوران ثانويان وتأخذ الرموز التالية :

١أ	الفاعل ويرمز له بحرف
٢أ	الموضوع ويرمز له بحرف
٣أ	المرسل ويرمز له بحرف
٤أ	المرسل إليه ويرمز له بحرف
٥أ	المساعد ويرمز له بحرف
٦أ	العائق ويرمز له بحرف

ولتطبيق هذه القوى الدلالية على الفلسفة الكلاسيكية مثلاً فإن الهدف الأخير

(١) انظر المصدر السابق عن «علم الدلالة البنائى ، بحث منهجى» ص ٩٩ لمؤلفه Greimas .

يصبح هو «الرغبة فى المعرفة» ويتم توزيع الأدوار الدلالية على النحو التالى :

الفـاعـل	هو	الفيلسوف
الموضوع	هو	العالم
المرسل	هو	الله
المرسل إليه	هو	الإنسانية
المساعد	هو	الروح
العائق	هو	المادة

كذلك يمكن تطبيق هذا النموذج الدلالى فى رأى (جريماس) على الأيديولوجية الماركسية فى مستواها الفعال بالشكل التالى :

الفـاعـل	هو	الإنسان
الموضوع	هو	مجتمع بلا طبقات
المرسل	هو	التاريخ
المرسل إليه	هو	الإنسانية
المساعد	هو	الطبقة العاملة
العائق	هو	الطبقة البرجوازية

ويضرب هذا الباحث مثلاً آخر لتطبيق نموذجه على حالة اقتصادية حديثة تكشف عن ظروف الاستثمارات فى المؤسسات الرأسمالية طبقاً للرؤية رؤسائها الذين ينزعون إلى تحويلها إلى جملة من أنماط السلوك الضرورى ذات الطابع الأخلاقى مما يؤدى إلى توضيح بنيتها الفاعلية كما يلى :

- أما موضوع الاستثمار الأيديولوجى والهدف منه فهو نجاح المؤسسة وإنقاذها من الإفلاس ، حتى أنه كثيراً ما يصور البطل عمله على أنه حمايتها كالطفل من العالم الخارجى الذى يتهدهدها .

- ويتمثل العائق فى التقدم العلمى والتكنولوجى الذى يهدد التوازن المستقر .

- أما المساعد فهو الدراسات التمهيديّة للاستثمار، دراسة الأسواق والشركات والعوائد، وأهم من ذلك حدس المدير وفطنته في معرفة أحوال السوق المالية مما يكاد يجعله بطلاً أسطورياً.

- والمرسل في هذه الحالة هو النظام الاقتصادي الذي يسند إلى البطل مهمة إنقاذ مستقبل المؤسسة عن طريق ممارسة حريته الفردية.

أما المرسل إليه فإنه لا يختلط بالفاعل هنا كما يحدث في الحكايات الشعبية الأسطورية، وإنما يتمثل في المؤسسة نفسها وما تدره من أرباح تعادل الزواج ببنت الملك في هذه الأساطير^(١).

ولعل هذا النموذج الأخير يذكرنا بوضوح بنظرية «بروب» في التوزيع الوظيفي للأدوار والشخصيات في الحكايات الشعبية الأسطورية، ويهمننا أن نعقد مقارنة سريعة بين المنهجين لنرى تأثير الشكلية الروسية في البنائية المعاصرة من جانب آخر، على أن هناك حلقة وسطى لا ينبغي أن نغفلها في هذا الصدد، وهي المحاولة الشبيهة بذلك والتي قام بها الناقد الفرنسي «سوريو» في كتابه عن «٢٠٠, ٠٠٠ موقف مسرحي» مع ملاحظة أن تحليله لهذه المواقف يتسم بالطابع الذاتي ولا يعتمد على أسس موضوعية كافية، وإن كان يعد امتداداً غير مقصود لما قام به «بروب» من قبل، وترجع أهمية فكرة «سوريو» إلى أنه طبق منهج التوزيع على الأعمال المسرحية كما نجد لديه إحصاء للأدوار أو الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، وبعد أن تردد قليلاً في حصرها في ٦ أو ٧ أدوار استقر على ٦ وظائف هي :

- الأسد لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة.
- الشمس لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.
- الأرض لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل من أجله الأسد.
- المريخ لتمثيل المعارض أو العائق.

(١) انظر المصدر نفسه بتصرف شديد من ص ٢٣٨ إلى ٢٨٠ لمؤلفه Greimas

- الميزان لتمثيل الحكم الذى يهب الخير

- القمر لتمثيل المساعد الذى يعزز إحدى القوى السابقة (١).

ولا ينبغي أن ترونا مصطلحات «سوريو» الفلكية؛ إذ إنها فى حقيقة الأمر شديدة القرب من مصطلحات «بروب» وتتفق معها للوهلة الأولى فى تحديد الممثلين الذين يقومون بأدوار تشكل العالم المصغر الدلالى للعمل الأدبى بعدد متقارب، وإن كان يؤخذ عليهما معا الطابع الشكلى البحت الذى يغفل العلاقات الممكنة بين هذه الشخصيات، فإذا قارنا هذين المنهجين بمنهج «جرىماس» الدلالى أمكننا أن نضع أولا اللوحة التالية :

المنهج الدلالى	الفاعل	ضد	الموضوع
بروب	البطل	ضد	الأميرة أو والدها
سوريو	القوى الموضوعية المتوجهة	ضد	ممثل الخير المرغوب للقيمة الموجهة

ثم يلاحظ ثانيا أن هناك بعض الصعوبات فى مقابلة الممثلين الآخرين، فمرتبة المرسل - والمرسل إليه كثيرا ما تختلط بالمرتبة الأولى وتتمثل فى شخصيتين فقط إحداهما هى البطل والمرسل فى الوقت نفسه والأخرى هى الموضوع والمرسل إليه، ويقابل المرسل عند «سوريو» الحكم الذى يهب الخير أما المرسل إليه فهو الأرض التى تتلقى هذا الخير، ويصعب تحديد هذه المقابلة بدقة عند «بروب». أما المرتبة الثالثة الخاصة بالمساعد والعائق فيكفى أنها تعبر عن قوتين إحداهما تجمع كل ما يؤدى إلى تحقيق الرغبة الأساسية فى العمل والأخرى تشير إلى ما يعرض فى طريق هذه الرغبة من عوائق سواء كان ذلك ممثلا فى شخص أو أكثر، أو غير ممثل فى شخص على الإطلاق، وإنما فى ظروف أو اعتبارات أدبية. أما فيما يتصل بالوظائف الباقية - كما رأيناها عند «بروب» - فإن «جرىماس» يختصرها إلى عشرين وظيفة، ويضعها فى

(١) انظر :

Souriau E. "200.000 Setuaciones dramaticas" Trad. Mexico 1959.

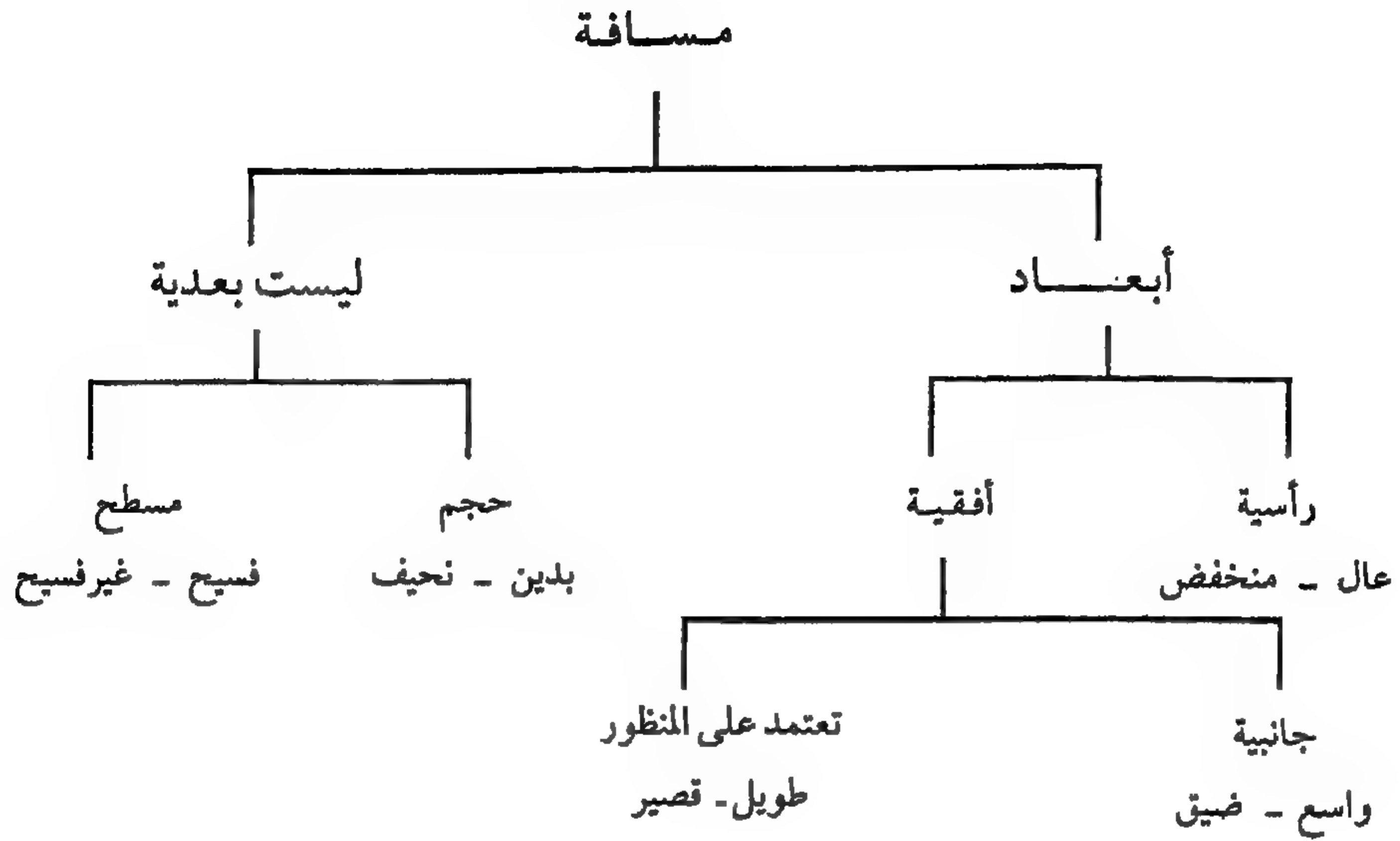
هيكـل ثنائى - متبعا اتجـاه الناقد الروسى نفسه - ويعتبر كل زوج من هذه الوظائف وحدة تقتضى ظهور ما يليها سياقيا، بحيث نجد أن «س» تؤدى الى «لا س»، وبـالانفصال كذلك (س ضد لا س) كنوع من العلاقة التبادلية، بغض النظر عن تطورات الأحداث فى خط زمنى سياقى، ثم يصوغ من كل ذلك هيكلا بنائيا يربط فيه بداية القصة بعقدتها ونهايتها^(١).

وسنرى فيما بعد أن هذا المنهج التوزيعى الدلالى كان له صدى كبير فى النقد البنائى المعاصر، وخاصة إذا أضفنا إليه طريقة «ليفى سترأوس» فى التحليل الأسطورى كما سندرسها فى مكانها من هذا البحث.

ويهمنا الآن أن نشير إلى أن منهج (جرىماس) الدلالى عموما قد تعرض للنقد، فقد لوحظ عليه أنه - استلهاما للمنهج الصوتى - يقصر الوحدات المعجمية على تركيبة دلالية ثنائية، وأن أستاذه «جىلمسليف» سبق وأن أشار إلى أن النموذج اللغوى ينبغى أن يكون بسيطا ومستقصيا فى الوقت نفسه، أى شاملا لجميع الوقائع الملاحظة لا قائما على الاختيار، إلا أن تلاميذه اعتمادا على عالمية العقل لم يترددوا فى التضحية بالوقائع فى سبيل النموذج الجيد التصرر، وهذا بالذات ما يؤخذ على (جرىماس) بالرغم من خصوبة منهجه وأصالته. ولناخذ مثلا على ذلك دراسته للنظام الدلالى لكلمة (مسافة) على النحو التالى :

(١) انظر :

Méletinski , " El analisis estructural y tipolgia bel Guento " Trad. Buenos Aires 1974, p.197.



ودراسة نظام المسافة بهذا الشكل تنتهي بنا إلى تحديد فكرة «العرض» مثلاً بأنها مجموعة الوحدات الدلالية الصغرى الآتية «جانبية، أفقية، بعدية، مسافية» مما يلاحظ عليه أنه نظام ذهني وليس لغويًا، فهو وليد المنطق، وبالرغم من أن له ما يبرره إلا أن ما يحدد البنية فيه هو الأشياء وليست الكلمات، كما أنه عندما يحدد الارتفاع بأنه رأسي والعرض بأنه أفقي جانبي فإنه لا يزيد على أن يحل كلمة محل كلمة أخرى مثلها في الغموض أو الوضوح، فهو كما نقول يفسر الماء بعد الجهد بالماء، أو يعتمد على ما يسمى حديثاً بما وراء اللغة أو التكرار، ويترتب على ذلك أن تظل المشكلة دون حل، وهذا ما تحاول المناهج الدلالية المعاصرة أن تبحث له عن مخرج الآن. وإن كان ذلك لا يلغى إضافاتها الثمينة وخاصة في مجال الدراسات النقدية^(١).

(١) انظر المصدر السابق عن «علم الدلالة» ص ١٢٠ لمؤلفه Guiraud.

تقييم عام لبنائية علم اللغة :

مع أن مصطلح البنية يعد أهم مصطلح لغوى حديث إلا أن كثيرا من الباحثين يستخدمونه بمفاهيم مختلفة، فأحيانا يطلقونه على النظام الذى يشرح قابلية الكل لأن يتكون من أجزاء متضامنة، وأحيانا أخرى يطلقونه على الكل الذى تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة، ومن هنا ينتهون إلى نتائج مختلفة كذلك، فالبنائيون الأوروبيون - خاصة مدرسة كوبنهاجن - يعتبرون الشكل - كما رأينا - الشيء الوحيد الجوهرى الدائم من وجهة النظر اللغوية، بحيث يشرحون المضمون تبعا لعلاقاته بالشكل طبقا لمنهجهم الاستنباطى، أما البنائيون الأمريكيون فهم يحللون عناصر هذا المضمون المحددة ويعرفونها على أساس علاقتها بالمجموع الذى ينتظمها لاكتشاف بنيتها طبقا للمنهج الاستقرائى .

ومهما كان الأمر فمما لا شك فيه أنه ابتداء من الأربعينيات أصبحت البنائية - أو الوظيفية كما تسمى أحيانا - محور اهتمام علماء اللغة والقوى المحركة لدراساتها أو المنهج السائد فيها، وكان من أهم ثمارها أنها أغرت الباحثين بالعودة إلى النظريات والأفكار العامة، وبرهنت على ضرورة تشكيل رؤية نظرية تهتدى بها بحوثهم، كما كان لها فضل الإصرار على دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية التوقيتية مما أدى إلى تصفية الأحداث اللغوية من ملاساتها المتغيرة، وكان من أهم نتائجها التركيز على النظم الكلية الشاملة وعدم تبديد الجهود فى التفاصيل الصغيرة أو محاولة استيعاب جميع البيانات، كما كان لها الفضل فى إحياء الاهتمام العميق بعلم الدلالة على أساس أنها تبحث عن البنية التعبيرية - وهى شكل التعبير الدال - وعن البنية الدلالية، وهى شكل المحتوى من ناحية أخرى، وهذا يعنى أنها كانت تميز فى المراحل الأولى بين النموذج اللغوى وبين الشخص الذى يتحدث أو يكتب والموقف الذى ينتج فيه النص باعتبار أن هذين العنصرين الأخيرين لا يدخلان فى تكوين البنية اللغوية، وقد قام هذا التمييز على أساس مبدأ الانبثاق البنائى أو دراسة اللغة فى نفسها، فاستبعد العوامل التنفيذية من الشخص والموقف محيلا العنصر الأول إلى علم النفس والثانى إلى علم الاجتماع، لكن المرحلة الأخيرة من بنائية اللغة كما رأينا قد واجهت مشكلة إنتاج النص أو توالده وربطتها بالجانب التاريخى التطورى عن طريق فكرة التحول التى تشرح تطور الأبنية انطلاقا من نقطة عدم التوازن الذى ينجم

عن تأثيرات خارجية تقوم بتحريك الأبنية الداخلية للغة وتحدد سلوكها التوليدي . وبعد أن كان علم اللغة يركز اهتمامه على الشيء المتلقى أو المادة اللغوية فحسب أخذ يرتبط بشكل متزايد بنظرية علم الاتصال والسيمولوجيا مما جعله يعنى بدائرة الإرسال كلها (مرسل - رسالة - مرسل إليه) مما انتهى به إلى إعادة وضع الشخص والموقف في مكانهما الحقيقي من العملية اللغوية (١) .

ويهمنا في نهاية هذا العرض أن نشير إلى أن علم اللغة قد ظفر في الأوساط الجامعية العربية باهتمام لم يظفر به علم آخر من العلوم الإنسانية . حيث تكونت لدينا - خاصة في كلية دار العلوم ومن ينتمى إليها - مدرسة من الباحثين الذين استوعبوا بعمق مكاسب علم اللغة الحديث وتشربوا أهم مبادئه ، وأصبحوا يتناولون قضايا بدقة علمية ترقى إلى أحدث مستوى في الدراسات اللغوية (٢) .

وإذا كان لنا أن نضرب مثلاً على جدية أعمال هذه المدرسة وأهمية مكاسبها أحياناً فيكفى أن نقرأ أحدث دراسة كبرى للغة العربية من منظور بنائي يعتمد على مقولات علم اللغة الحديث كما نجدها في كتاب الدكتور تمام حسان «اللغة العربية : معناها ومبناها» فهو كما نرى حتى في عنوانه لا يستطيع أن يبعد عن تلك الصفة البنائية وإن كان لا يستخدم مصطلح البنائية بطريقة منهجية منظمة ، بل يستعاض عنه بمصطلحات أخرى مثل «الخصائص التركيبية» التي يحددها بأنها «مبان للمعاني والمعاني غايات لها» ثم لا يلبث أن يحدد هذه المعاني - على طريقة المدرسة الأمريكية - بأنها «معان وظيفية» (٣) .

وليس بوسعنا في هذا المجال أن نتبع بالتفصيل نقاط القوة والضعف في هذا البحث ويكفى أن نشير إلى أنه يقبض بمهارة كبيرة على بضعة متوقدة من الفكر البنائي الحديث وينضج بها دراسة اللغة العربية ، لكنه يقف عند المنابع الأولى لهذا الفكر - خاصة ما كان معروفاً في الخمسينيات من آراء «سوسور» و «بloomفيلد» ، دون أن يتتبع تطوراته الأخيرة .

(١) انظر : Dubois, Jean, Estructuralismo y linguística, Trad. Barcelona 1973, p.47.

(٢) يعد الدكتور إبراهيم أنيس رائد هذه المدرسة التي نخص منها بالذكر الدكتور عبد الرحمن أيوب ودراسته الصوتية والدكتور كمال بشر ودراساته الدلالية .

(٣) انظر : اللغة العربية : معناها ومبناها - القاهرة ١٩٧٣ ص ٢٩ .

فهو يدرس العلاقة بين اللغة والكلام باستفاضة كبيرة^(١)، لكن دون أن يتجاوز المرحلة التي بدأها «سوسيور» في ثنائياته، وحتى دون أن يشير إليه، وبهذا يغفل إضافات «جيلميسليف» وتعديلات علماء اللغة المحدثين كما رأينا. ومن هنا فهو يكرر بعض الآراء التي روجعت وعدلت عشرات المرات مثل حديثه عن المعجم «كمعين صامت هادئ مستعمل بالقوة لا بالفعل شأنه في ذلك شأن اللغة كلها حيث عبر عنها أحد العلماء بقوله أنها : احتياطي صامت»^(٢) ولو سلمنا بهذا لألغينا علم الدلالة البنائي ومكاسب حلقة براغ وكثيرا من النظريات الحديثة.

ويقدم أحيانا بعض المبادئ الأساسية بتردد شديد مثل قوله عن قيم المخالفة «ويمكن الزعم أن كل نظام لغوي يبنى أساسا على مجموعة من القيم الخلافية التي بدونها لا يكون اللبس مأمونا ولا الكلام مفهوما»^(٣) ولعلنا نذكر أن هذا من مبادئ «سوسيور» الأولى التي أصبحت شيئا مفروغا منه في جميع الدراسات العلمية اللغوية لا زعما يمكن للباحث أن يقول به اليوم. كذلك نراه يستخدم مقارنة «سوسيور» اللغة بالشرطج دون أن ينسبها لصاحبها، ويمكن التجاوز عن ذلك لتخففه من الأسماء الأجنبية في كتابه، لكنه يقصر أهميتها على المنظور الوصفي، ويستبعد إمكانية تطبيقها على المعجم لأنه يسلب عنه صفة النظام، على عكس ما يفعل البنائيون ابتداء من حلقة براغ حتى الآن، ويؤكد أن الأساس في الرمز اللغوي هو الاعتبار والعفوية^(٤)، وهذا كما رأينا من مبادئ مدرسة جنيف التي تعرضت للتعديل والتثقيف عدة مرات. ويوضح الفرق بين «الأصوات» و «الصوتيات» دون أن يشير إلى أن هذا التمييز من صنع علماء «حلقة براغ اللغوية» : لكنه يتبع في كل ذلك تصورا خاصا عن مكاسب علم اللغة كملكية مشاعة يتداولها الجميع دون حاجة إلى تحقيق الإسناد.

ولعل هذا يذكرنا بعبارة «جاكوبسون» من أن اللغة هي الشيء الوحيد الذي لا يمكن تأميمه : لأنها تولد كملكية جماعية لا خاصة؛ إذ لو كانت خاصة لفقدت

(١) بدأ هذه الدراسة في كتابه الأول «مناهج البحث في اللغة».

(٢) انظر : اللغة العربية : معناها ومبناها ص ٣٢ و ٤٠ .

(٣) نفس المصدر السابق ص ٣٤ .

(٤) نفس المصدر السابق ص ٣١٩ .

قدرتها على التوصيل ، لكن اللغة شيء والمبادئ العلمية التي تستخدم في دراستها شيء آخر ، وإذا كنا قد استبحنا لأنفسنا أن نأخذ على هذا العالم القدير بعض الهنات اليسيرة فينبغي أن نذكر له ، من ناحية أخرى ، تمثله العميق للمبادئ التي درسها بحيث نرى «الروح البنائي» يسرى في أعماله ، فهو كثيرا ما يستخدم الجداول للتعبير عن العلاقات والتفريعات اللغوية ، كما يهتم بشرح القرائن المعنوية واللفظية على أساس تحليل البنية اللغوية ، ويستثير نظرية النظم عند عبد القاهر لشرحها على ضوء فكرة العلاقات السياقية فيكسر بذلك الحاجز الذي يعزل الدراسات اللغوية عن الدراسات البلاغية ، ويمهد الطريق لنوع من العلوم نحن في أشد الحاجة إليه الآن وهو علم الأسلوب الذي يراجع جميع التطورات البلاغية القديمة ويعيد وضعها وصياغتها على ضوء علم اللغة الحديث من جانب وعلى ضوء النظريات السيميولوجية من جانب آخر ، وما زلنا في انتظار هذا النوع من اللغويين النقاد - وما كان أكثرهم عندنا في تراثنا القديم - الذين يجمعون بين المعارف العلمية والجمالية ويستخدمون نتائج علم لإثراء الآخر ، دون أن يصيبهم التخصص بضيق الأفق والقصور ، أو يفقدوا قدرتهم على التصورات النظرية الفلسفية الخلاقة فيقعون في مستنقع الجزئيات الأسن الخالي من الحركة كما انتهى إليه أمرنا في الدراسات البلاغية التقليدية .

ولابد من التأكيد في نهاية الأمر على أن علم اللغة الحديث عندنا مدعو لأن يقوم بنفس الدور الرائد الذي قام به في الفكر العالمي الحديث ، بحيث يصبح العلم البنائي النموذجي الذي تهتدى به كل العلوم الإنسانية ، وخاصة النقد الأدبي الذي يمثل مشكلة حقيقية في أوساطنا الجامعية والفكرية ، إذ يتراوح بين السلفية المؤسسية والفوضوية الغالبة ويحتاج إلى جهد أجيال لتقنين مناهجه وتأصيلها .

قوام النظرية ومشاكلها

- ماهى البنية والبنائية .
- تطبيقاتها فى العلوم الانسانية.
- البنية والتاريخ : معركة الوجودية والماركسية.

ما هي البنية والبنائية

مصطلح البنية :

تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "Stuere" الذي يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما ، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلى ، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر^(١).

ولا يبعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة فى الاستخدام العربى القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب ، وتجدر الإشارة إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفا وعشرين مرة على صورة الفعل «بنى» أو الأسماء «بناء» و «بنيان» و «مبنى» . لكن لم ترد فيه و لا فى النصوص القديمة كلمة «بنية»^(٢) وقد تصوره اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشيء ، فتحدث النحاة عن «البناء» مقابل الإعراب ، كما تصوره على أنه التركيب والصياغة ، ومن هنا جاءت تسميتهم «للمبنى» للمعلوم و «المبنى» للمجهول .

ويتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية فى اللغات الأوروبية بالوضوح فقد كانت تدل على الشكل الذى يشيد به مبنى ما ، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التى

(١) انظر : Parain-Vial, Jeanne. "Analyses structurales et idéologiques structuralistes, Toulouse 1969, Trad. B.A. 1973, P.9

(٢) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم وضع الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي - القاهرة ١٣٧٨ هـ ص ١٣٦ .

تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو قولا لغويا، وتضيف بعض المعاجم الأوربية فكرة التضامن بين الأجزاء، وهى فكرة منظور إليها ضمنا فى التعريف الأول لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه، وعلى هذا الأساس فإن البنية هى ما يكشف عنها التحليل الداخلى لكل ما؛ والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذى تتخذه. ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية، معتبرا أن النوع الأول هو الذى يكون البنية التى تعد هيكل الشئ الأساسى أو التصميم الذى أقيم طبقا له، والذى يمكن الوصول إليه واكتشافه فى أشياء أخرى شبيهة، أى أننا نرى منذ البداية ظهور فكرة المقارنة للتعرف على البنية، لأن البنية تتيح الفرصة لمقارنة الأشياء المتعددة فى الواقع، وهذه الفكرة نفسها فى أصل المصطلح اللغوى هى التى تجعله يتحول فيما بعد إلى منهج خاص^(١). وربما كان تعريف البنية عموما بأنها كلٌ مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماعده، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عده، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم فى تحليل خصائصه الاصطلاحية.

خصائص المصطلح؛

وإذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحى لكلمة البنية وجدنا أنها تتميز بثلاث خصائص هى : تعدد المعنى والتوقف على السياق والمرونة.

ـ أما تعدد المعنى فسرعان ما سنكتشفه فى الصفحات التالية عندما ندرك أن كل مؤلف كبير يقدم تصوره الخاص عن البنية، وهذا يقتضى التحليل لكلمة البنية لدى كل مؤلف، وأحيانا لدى المؤلف نفسه فى كل كتاب على حدة، ومثال ذلك ما نراه عند «ليفى سترأوس» فى «الأنثروبولوجيا البنائية» من جانب ومجموعة دراساته «الأسطورية» من جانب آخر على ما سنعرض له فى حينه، وكذلك نرى البنية عند الفيلسوف «فوكو» مختلفة عنها عند الناقد الأدبى «بارت»، وكل هذا يقتضى

(١) انظر : Pouillon, Jean, Problemas du structuralisme, Paris 1966. Trad. Mexico 1975, p.3.

من الباحث حذرا شديدا في تحليله لهذا المصطلح، وخاصة عندما يرتبط بكلمات أخرى متعلقة به مثل «الوظيفة» و «النظام» والعمليات المتصلة بهما.

ويحدد بعض الباحثين البنية بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كلٍّ ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل هو ما يسمى بالنظام، وظاهرة تركيب النظام طبقا لنوع من الاطراد هي التنظيم، وتعتبر فكرة العلاقة صائبة على مستوى الأبنية، ولكنها عندما تدخل في التنظيم تكتسب عنصرا جديدا هو الاتصال، فالبنية تتميز بالعلاقات، والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة. وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام. وطبقا لهذا فإن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.

- ويتوقف مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، حتى أن الفكر البنائي يعد من هذه الناحية فكرا لا مركزيا؛ إذ إن محور العلاقات لا يتحدد مسبقا وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر. وقد لعب علم اللغة دورا حاسما في تحديد هذا المفهوم عندما انتهى إلى أنه لا يمكن تحديد أى عنصر منفصل إلا بعلاقته الخلافية مع العناصر الأخرى، ويميز بعض الباحثين في هذا الصدد بين نوعين من السياق: نوع يستخدم فيه مصطلح البنية عن قصد، ولهذا يقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة، وسياق آخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب، ومن أمثلة الاستخدام الأول ما نجده في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس الذي يعتمد على نظرية (الجشطالت) ومن أمثلة الاستخدام الآخر ما نجده في بعض الدراسات الرياضية.

- أما الخاصية الثالثة (المرونة) فهي نتيجة لما سبق؛ إذ إن مصطلح البنية لا يخلو من إبهام واختلاط ويلعب السياق دورا رئيسيا في تحديده مما يجعله مرنا بالضرورة؛ فتتناوب عليه عمليات توصيفية مختلفة سواء كانت علمية بحثية أو فلسفية أو

جمالية، وتعود هذه المرونة أيضا إلى نسبية مفهومه وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه، ولذلك يقول أحد كبار البنائيين :

«نظرا لأن البنائية ليست مدرسة ولا مذهباً أدبياً فإنه لا مبرر لقصرها مقدما على التفكير العلمى، بل لابد من وصفها - لا تعريفها - بأكبر قدر من السعة والمرونة، على أننا لا بد أن نعترف بأن هناك بعض الكتاب والفنانين ممن يمارسون البنائية، لا كمجرد موضوع للتفكير وإنما كتجربة مميزة على مستوى الخلق تتعدى مجرد التحليل الذهني، ولهذا يمكن أن نطلق اسم «الإنسان البنائي» على الإنسان الذى لا نعرفه بأفكاره ولا بلغته، وإنما بخياله أو طريقة تصوره للأشياء، أى بالطريقة التى يعيش بها البنية فى داخل نفسه، ولهذا فإن البنائية بالنسبة لمن يستفيد منها إنما هى نشاط إنسانى قبل كل شيء»^(١)، ويمكن وصف هذا النشاط على أساس أنه وعى ببعض المبادئ المنهجية التى لا تمثل مذهباً وإن كانت قد تصدرت كمنهج للعصر الحديث.

التصوران الوظيفى والمنطقى :

ونعود إلى مصطلح البنية لنجد أنه يشير بعض الإيحاءات التى يتفق عليها عامة الباحثين، ومنها مثلاً أن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى.

لكن النشاط البنائى لا يعتمد على مجرد العمل بهذه الإيحاءات، فيؤكد «ليفى سترأوس» مثلاً أن محاولات البنائية لاكتشاف النظام فى الظواهر لا ينبغى أن تصبح إدخالا للواقع فى نظام جاهز مسبق، وإنما تقتضى إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه وصياغة نماذجه هو لا بأشكال تفرض عليه؛ لأن أية أسطورة أو فكرة فلسفية أو نظرية علمية لا تحتوى على مضمونها فحسب، وإنما تخضع لنوع من التنظيم المنطقى، هذا التنظيم يقودنا إلى حالات مطردة وملاحظات مشتركة بين هذه الظواهر، ولهذا فمن الضرورى أن نستخدم مصطلحات محددة مثل النظام والبنية.

Barthes, Roland, Ensayos Criticos, Trad. Barcelona, 1971. P260

(١) انظر :

ويبدو أن البنية لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذى تتحدد فى إطاره، ومن هنا فإن التعريفات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية والأدبية للبنية لا تجعل بوسعنا استنتاج تعريف عام دقيق، ويظل أمامنا أحد احتمالين:

فإما أن تعتمد البنية على تصور وظيفي، وإما أن تكون ذات طابع فرضي استنباطي. ويمكن أن تعتمد فى الحالة الأولى على القيم الخلافية بحيث يتحدد كل عنصر من عناصر البنية بتقابله واختلافه عن العناصر الأخرى، كما تقوم البنية نفسها بوظيفتها كعنصر جزئي مندمج فى كل أشمل، أو أن تعتمد على قيم التشابه التى تحدد لنا بنيتين مختلفتين تماما فى مضمونهما ولكنهما متفقتان تماما فى مظهرهما العرفي أو الشكلي.

هذا التصور الوظيفي يركز فى كل حالة على السياق الذى ترد فيه البنية، وقد استخدمه علم اللغة منذ القدم فى علاجه لمشكلة الترادف - أى توافق المعنى واختلاف اللفظ - والمشارك اللفظي - أى اختلاف المعنى واتفاق اللفظ - إلا أنه قد بدأ استخدامه كما رأينا بطريقة علمية ابتداء من مدرسة جنيف ومرورا بالشكلية الروسية وحلقة براغ، والنموذج الواضح لهذا التصور هو علم الصوتيات الذى يرى فى الوحدات الصوتية «الفونيمات» أو الحروف عناصر ذات معنى؛ ولكنها لا تكتسب معناها إلا بدخولها فى نظام أشمل منها، وقد استخدم «ليفى سترأوس» هذا التصور الصوتي فى دراسته لظاهرة القرابة فى المجتمعات البدائية كما سنرى فيما بعد.

أما المحاولات البنائية التى تهتدى بالعلوم الرياضية - لا بالصوتيات - فإنها تركز على التصور الفرضي الاستنباطي؛ وترى أن البنية ترتبط عموما بهيكل منطقي، وأنها كنظام تعد نتيجة لتطبيق نوع من الفروض التى تتفرع عن نظرية ما، مهما كان شكل هذه النظرية، ويمكن فى بعض الأحيان أن نصل إلى تركيب نماذج نستطيع التحقق من مدى صدقها^(١).

Prockmann, El extructuralismo, Trad. Barcelona, 1974, P.15

(١) انظر :

البنية والواقع والنموذج :

يبحث البنائيون فى الواقع الإنسانى عن مظاهر الثبات والاستقرار التى يمكن أن ترتكن عليها المعرفة العلمية الحقيقية، وإذا كان هذا يذكرنا بأفلاطون الذى أراد أن يقيم نظرية المعرفة على أساس الخصائص الدائمة للواقع أو المثل، لا على أساس الأشكال المتغيرة فإن جوهر أفلاطون أو مثله ليست هى البنية التى يتحدث عنها المحدثون، فهم يحاولون أن يدركوا الواقع من خلال بعض الهياكل المحددة أو النماذج التى يصفونها ويشرحون بها الظواهر.

فالبنية إذن ليست فكرة «تجريدية» بالمعنى العام لهذا المصطلح الخالى من الخصائص الفردية الدقيقة، ولكنها موضوع للدراسة «مستخلص» من الوقائع القريبة المعقدة، وبهذا المعنى يدور الحديث عن بنية اللغة أو بنية القرابة أو بنية الفنون، فهى وحدة مستقلة تكتسب واقعيتها فى حالاتها المتعددة، ولا ينبغى أن نخلط بينها وبين مجرد تجمع العناصر التى تتكون منها المادة أو الآلة أو الجهاز العضوى الحى، فهى وإن كانت تدرج فى قلب الواقع إلا أنها أبعد من السطح المباشر المنظور، ولذلك فإن البنية تكشف عن الجانب الخفى للأشياء. فبنية مجتمع ما مثلاً تعد شيئاً مختلفاً عن مجموعة العلاقات الاجتماعية؛ إذ إن علاقة التبادل قائمة قبل الأشياء المتبادلة، وبنية الأسطورة هى الأسطورة التى يشار إليها بالتنويعات التى تتصل بموضوع أساسى، ويحاول التحليل البنائى بإغفال الجوانب العرضية الثانوية أن يكتشف «الشفرة» السرية التى تربط مختلف مناحى النشاط الإنسانى والتى تشمل تنظيماته الاجتماعية وحياته الاقتصادية ولغته وإبداعاته الفنية، وتحاول البنائية أن تكتشف فى جميع هذه المجالات ما قد تسميه بالبنية أو المرتبة أو الهيكل أو التصور، وتعنى به دائماً وجهة النظر الثابتة أو المجموعات المتكاملة المغلقة أو العوامل المستمرة فى عملية تسلسل النشاط الإنسانى المضبوطة، وبهذا الشكل فإن فكرة الشمول المنتظمة تبدو من المحاور الأساسية للتحليل البنائى، وتضمن الوصول إلى الموضوعية الحقيقية فى الصياغة الدقيقة للقوانين العامة.

على أن البنية فى استخدامها العلمى إنما هى وصف للنموذج لا للواقع المباشر، وتعتبر كلمة نموذج من الكلمات الثرية المعقدة، فقد تشير إلى مجرد أنماط ذهنية

تساعد الإنسان على فهم الواقع ، إلا أنها قد تطلق على بضعة حية من هذا الواقع نفسه ، وعلماء الرياضيات والطبيعات هم الوحيدون الذين يمتازون بقدرتهم على التخلص من هذا الإيهام والخلط نظرا لطبيعة علومهم ، فبوسعهم دراسة الأشكال العقلية في حد ذاتها بغض النظر عن تطبيقاتها العملية ، والنموذج بالنسبة لهم هو الهيكل الذى يقيم مجموعة من التصورات والرموز والذى لا وجود له إلا فى الفكر الإنسانى ، أما فى العلوم الأخرى فإن الأمر يحدث على العكس من ذلك ؛ إذ يتم تحديد النموذج بالعناصر الواقعية مما يجعله حيثئذ ينطبق على البنية كجوهر ، ومن هنا يمكننا أن نميز فى استخدام مصطلح البنية اتجاهين كثيرا ما يشتبهان :

اتجاه يطلق البنية على مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع ؛ واتجاه آخر يطلق البنية على مجموعة العلاقات القائمة بين الأشياء فى الواقع نفسه ؛ فهى فى الحالة الأولى نموذج عقلى وفى الحالة الأخرى جوهر واقعى ^(١).

شروط النموذج :

وينبغى أن نشير إلى أن الاتجاه الأول أكثر تماسكا وقوة من الوجهة الفلسفية ، وقد وجد فى المفكر الفرنسى الكبير «ليفى ستراوس» أكبر مدافع عنه ، وهو وإن كان يقصر دراسته على الجانب الأنثروبولوجى إلا أنه يقدم أنضج تصور للنظرية البنائية من خلال هذه الدراسة ؛ فهو يؤسس وينظر لمبادئ البنائية متخذاً أمثلة من مجال علمه الخاص ، ويبدأ بالتأكيد على تصور أساسى عنده وهو أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي ، وإنما إلى النماذج التى يتم تكوينها طبقاً لهذا الواقع ، وهنا يظهر الفرق عنده بين فكرتين متقاربتين إلى درجة أنهما كثيرا ما تختلطان ، وهما «البنية الاجتماعية» و «العلاقات الاجتماعية» فهذه الأخيرة هى المادة الأولية التى تستخدم لتكوين النماذج التى توضح البنية الاجتماعية ذاتها ، هذه البنية التى لا يمكن حصرها فى مجموعة العلاقات القابلة للملاحظة فى مجتمع محدد .

ويهدف البحث النهائى إذن إلى معرفة هذه النماذج ، مما يجعله متصلاً بعلم المعرفة

(١) انظر كتاب التحليل البنائى والأيدولوجية البنائية المشار إليه من قبل ص ٢٦ لمؤلفه Parain-Vial.

أكثر من اتصاله بأى علم محدد، لأنها لا تتوقف على المادة الأولية وإنما على طريقة تصورها وتشكيلها. ويرى «ليفى سترأوس» أنه ينبغى أن تتوافر لهذه النماذج عدة شروط كى تقربنا من إدراك البنية، من أهمها مايلى :

أولا : تتميز البنية بخاصية مهمة وهى أنها نظام يتمثل فى عناصر إذا عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل فى بقيتها.

ثانيا : ينتمى كل نموذج إلى مجموعة من التحولات، ويتطابق كل تحول مع نموذج من نفس القبيل، بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكون مجموعة من النماذج.

ثالثا : تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أى عنصر من عناصره.

رابعا : ينبغى تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافيا لتغطية جميع الوقائع الملاحظة^(١).

ومن المؤلف أن نجد أنه يكفى نموذج واحد لشرح الظواهر كلها، وقد يحتاج الأمر على الأكثر إلى عدد محدود من النماذج التى نختار منها أصلحها وأوفاهها، ويترتب على ذلك أن البنية المناسبة هى الأبسط من غيرها والتى تسمح بتفسير أكبر قدر من الظواهر، ويرى هذا المؤلف نفسه أن النماذج الشعورية واللغوية قد تغطى الأبنية المقابلة لها لأنها تفسيرات ثقافية دائما، أما النماذج اللاشعورية فإن إمكاناتها أكبر لمطابقة الظواهر المدروسة، ومن هنا فإن مجموعة محدودة من الأبنية البسيطة ونماذجها اللاشعورية القابلة للتحول والتغير تكفى لشرح جميع الظواهر وتصلح كى تكون موضوعا لنوع من التصريف الشكلى.

ويوضح «ليفى سترأوس» طريقته فى التحليل البنائى واكتشاف النموذج فيه عن طريق مثل موسيقى طريف، فلنفترض أن الحياة قد محيت من وجه الأرض بعد كارثة مدمرة كبرى، وأن مخلوقات أخرى من كواكب بعيدة جاءت تبحث فى بقايا الإنسان لتدرس ما كانت عليه حضارته، فسوف يجدون بعض الصعوبات فى إعادة تكوين

(١) انظر المصدر المشار إليه من قبل عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص ٢٥١ لمؤلفه Lévi- Strauss.

وتصور اللغات وأبجدياتها، ولكنهم سينجحون فى مهمتهم فى نهاية الأمر، ويمضون فى استكمالها حتى يعثروا على نوتة موسيقية يظنونها لغة أخرى ويحاولون فض أسرارها، وعندئذ سيأخذون فى قراءة المدارج والمقامات الموسيقية واحدة إثر الأخرى بادئين من أعلى الصفحة، ولكنهم سرعان ما سيدركون أن هناك مجموعات من الرموز التى تتكرر بانتظام فى فواصل معينة. كما أن بعض الرموز الأخرى المختلفة فيما بينها تمثل تشكيلات متناسقة متوافقة، عندئذ سيتساءلون عما إذا كان من اللازم قراءة هذه الوحدات بالتوالى أم أنه لابد من إدراكها بشكل كلى شامل؛ فإذا انتهوا إلى هذه النتيجة الثانية أصبحوا قاب قوسين من فهم تناسق الأنغام، وأدركوا أن جميع الرموز الموضوعية فى خط رأسى تمثل وحدة كبيرة مكونة من مجموعة من العلاقات، وبهذا تتكشف أمامهم طبيعة التنظيمات الموسيقية وتتميز فى نموذجها عن اللغات الإنسانية. وسنجد أن «ليفى ستراوس» يستغل هذا التصور بالذات فى دراسته البنائية للأساطير.

البنية وقوانينها عند التوليديين؛

هناك مدرسة بنائية تطلق على نفسها «التوليدية» وأكبر ممثليها هما العالم النفسى «جان بياجيه» والناقد الكبير «لوسيان جولدمان» ويقدم الأول تصورا نظريا متكاملا عن البنية بينما يتولى الآخر تطبيق هذا التصور فى مجال الدراسة الاجتماعية للأدب^(١). وفى محاولة أولى لتعريف البنية يرى «بياجييه» أنها نظام من التحولات يتضمن قواعد خاصة - كنظام - بمعنى أنها تختلف عن خصائص العناصر المكونة له، وتتم المحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحولات نفسها التى لا تتجاوز حدود النظام ولا تلجأ لعناصر خارجية عنه، وعلى هذا فإن البنية تتضمن ثلاث خصائص هى الشمول والتحول والتحكم الذاتى.

ويجدر بنا قبل أن نرى ما يقصده «بياجييه» بكل من هذه الخصائص الحيوية أن نشير

(١) انظر الفصل الخاص باجتماعية الأدب فى دراستنا عن «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى». والترجمة العربية لهذا الكتاب نفسه المنشور فى دمشق.

إلى محاولته الثانية للقرب من مدلول البنية حيث يرى أن المنظر يستطيع فى مرحلة متقدمة أن يقدم صياغة شكلية للبنية يمكن ترجمتها فى معادلات منطقية رياضية، على أن يكون مفهوماً أن هذا شىء مختلف عن البنية ذاتها كما يمكن لهذا المنظر أن يعتمد على نموذج جبرى، ومن هنا فإنه توجد درجات مختلفة للصياغة تتوقف على ما يقرره المنظر، كما تتوقف كيفية البنية التى يكتشفها على طبيعة كل فرع من فروع البحث (١).

- ويمكن فهم خاصية الشمول فى البنية ابتداء من تعريفها نفسه، إذ يجمع الباحثون على التمييز بين البنية والعناصر المضافة التى تتكون من أشياء مستقلة، فالبنية تتكون بدورها من عناصر فى حقيقة الأمر، لكنها خاضعة لقوانين تتحكم فى النظام بأشمله؛ وتسمى قوانين التركيب. ولا تقتصر على مجرد تداعيات تجمعية متراكمة، ولكنها تضيف على المجموع صفات تميزه بهذا الاعتبار عن العناصر المكونة له. فمثلاً لا توجد الأرقام الصحيحة بشكل منعزل؛ ولم يتم اكتشافها بأى نظام كى تتجمع بعد هذا فى كل؛ ولكنها تتضح فحسب نظراً لتتابع الأرقام وتكوينها لمجموعات أو أجسام أو حلقات. فموقف البنائية من المجموعات يختلف عن موقف واضعى هياكل التداعى الذرية أو الجزئية أو الذين يعتدون بالمجموعات السطحية الطافية؛ إذ إنه موقف علائقى ما يهم فيه ليس هو العنصر ولا الكل الذى يفرض نفسه بطريقة لا نعرف كيفيتها ولا مميزاتها؛ وإنما المهم هو العلاقات التحليلية بين العناصر أو عمليات التركيب؛ بحيث يكون الكل هو نتيجة هذه العلاقات القائمة فى عمليات مقصودة تتركب فيها الوقائع الموضوعية وبهذا تصبح قوانينه هى قوانين النظام الشامل نفسها.

- وإذا كانت خواص الكل البنائى تنجم عن قوانين تركيبية فإنها تصبح حيثئذ أبنية طبيعية لا تكف عن كونها بانية مبنية متحولة؛ مما يؤكد قابليتها للفهم اعتماداً على هذه العملية البنائية نفسها. ومعنى هذا أن النشاط البنائى يتمثل فحسب فى نظام التحولات. وقد يبدو هذا غريباً للوهلة الأولى إذا تذكرنا بداية البنائية اللغوية عند «سوسيور» وإن كنا لا ننسى أنه كان يتحدث عن الأنظمة وخصائص قوانين التركيب

(١) انظر: Piaget, Jean, "Le structuralisme" Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1971, P.10.

والتوازن التوفيقى، أو إذا تذكرنا بنائية الجشطالت النفسية التى كانت تتناول أشكالا كلية من التلقى الثابت، لكن - كما يقول بياجيه - ينبغى أن نحكم على أى تيار فكرى بمبادئه الناضجة لا ببدايته الأولية، ونفس هذه البدايات اللغوية والنفسية كانت تشير إلى قضايا التحول وتمضى نحوها، فالنظام التوفيقى للغة ليس ثابتا، بل يقبل أو يرفض التحديد طبقا لحاجاته المحددة ومقابلات نظمه وارتباطاتها، وقبل مولد «النحو المتحول» على يد «تشومسكى» حديثا قام تلامذة «سوسيور» - خاصة «بيلى» - بتطوير فكرة التوازن الديناميكى وتطبيقها على علم الأسلوب وتنويعاته الفردية النشطة، وعلى هذا فإن المدرسة التوليدية ترى أن جميع الأبنية المعروفة - ابتداء من المجموعات الحسابية الأولية إلى أبنية القرابة - إنما تعتمد على التحولات، لكن هذه التحولات ربما كانت غير زمنية ($1+1=2$ فورا - 3 تعقب 2 دون أى فاصل) أو زمنية (إذ إن الزواج يستغرق بعض الوقت بالضرورة) ولو لم تكن هذه الأبنية تعنى تحولات وتغيرات لاختلطت حينئذ بالأشكال الثابتة وفقدت بالتالى قيمتها الشارحة^(١).

- أما الخاصية الثالثة الأساسية للبنية عند التوليديين فهى التحكم الذاتى مما يعنى حفاظها على نفسها فى نوع من الدائرة المغلقة، واعتمادا على ذلك فإن التحولات اللازمة للبنية لا تقود إلى أبعد من حدودها وإنما تولد عناصر تنتمى دائما إلى البنية وتحافظ على قوانينها، بمعنى أننا عندما نجمع أو نطرح أرقاما صحيحة فإن الناتج أمامنا يظل دائما أرقاما صحيحة تؤكد قوانين «مجموعات الإضافة» الرياضية لهذه الأرقام، وبهذا الشكل فإن البنية منغلقة على نفسها. لكن هذا لا يحول بينها وبين الدخول كبنية سفلى فى تشكيل بنية أخرى أكبر منها، وكل ما هناك أن مثل هذا التعديل فى الحدود لا يلغى البنية الأولى، فليس هناك توحيد للأبنية المختلفة وإنما تتكون منها «اتحادات فيدرالية» فحسب لا يترتب عليها تغيير قوانين البنية السفلى وإنما تظل كما هى، مما يجعل التغيير الناجم نوعا من الإثراء لا من الإلغاء. ومميزات المحافظة على البقاء واستقرار الحدود هذه - بالرغم من الشكل اللانهائى للعناصر الجديدة - تعتمد على التحكم الذاتى للأبنية، ولا شك أن هذه الخاصية الجوهرية تضمن أهمية فكرة البنية وما يناط بها من آمال فى كل المجالات؛ إذ إنه

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ١٤.

عندما نتوصل إلى حصر مجال ما من المعرفة في بنية تتميز بالتحكم الذاتي فإننا نكون قد وصلنا إلى المحرك الحقيقي للنظام، وإن كان من الضروري أن نميز عند دراسة نشوء أبنية جديدة بين مستويين من التحكم، مستوى يظل داخليا في البنية التامة التكوين - أو شبه التامة - ويمثل النظام الذاتي، ومستوى آخر يتدخل في تكوين الأبنية الجديدة التي تشمل السابقة وتتكامل معها في أبنية عليا أوسع وأكبر.

وإذا انتقلنا إلى «جولدمان» وجدنا أن مفهوم البنية عنده ينطلق من تصور «بياجيه» السابق الذي يرى أن البنية توجد عندما تتمثل في العناصر المجتمعة في كلٍّ شامل بعض الخصائص المميزة، ولكنه يأخذ على أستاذه أنه يقصر مفهوم البنية على المظهر الثابت بينما تعتبر عمليات التوازن بدورها أبنية نشطة يتعين على الباحث في كل مجال على حدة أن يحدد طبيعتها ويرصد حركتها^(١).

ثم يستخدم «جولدمان» مصطلح البنية مضافا عليه مدلولات متعددة طبقا للسياق الذي يرد فيه، فهو في دراساته عن «ديكارت» و«بائسكال» و«راسين» يقصد بالبنية النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره؛ هذه العناصر التي تتحدد طبقا لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يستخدم البنية في كتابه «نحو اجتماعية القصة» بمفهوم الشكل القصصي أحيانا والنظام الداخلي للقصة أحيانا أخرى، ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر كما سبق أن شرحنا في غير هذا المكان.

وعندما نصل إلى تصوره لقوانين البنية وشروطها العامة نجدها تصطبغ عنده بلون جدلي ماركسي واضح، فهو يلخصها بدوره في ثلاث نقاط هي: الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية، والضمير الممكن.

أما الضرورة الاقتصادية فهي ناجمة عن الأنشطة التي يمارسها الإنسان في حياته وأهمية العامل الاقتصادي فيها، إذ يتوقف عليه إشباع حاجاته المادية مما يشغل جزءا كبيرا من حياته ويسهم بالتالي في تنظيم وعيه وضميره، بيد أن هذه الضرورة

(١) انظر :

Goldman, Locéen, Recherches dialectiques, Paris 1959, Trad. Caracas, 1962 P. 105.

الاقتصادية لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، كما لا تسمح بالاختصار عليه مادما نصل إلى مجتمع الرخاء الكامل الذي يعنى الفرد من هم التفكير فى إشباع حاجاته المادية .

وتتصل بهذا المجال نفسه فكرة الطبقات الاجتماعية ووظيفتها التاريخية، فالذى يحدد الطبقات فى الدرجة الأولى إنما هو وضعها فى عملية الإنتاج والعلاقات التى تترتب عليها والتى لا تلبث أن تقوم بنفسها فيما بعد، وهى أساس رؤية العالم، وهذه الطبقات هى الجماعات الوحيدة التى تعتمد على سلم محدد من القيم، لأن كلا منها يطمح إلى نموذج مثالى فى إطار النظام الاجتماعى؛ ورؤية العالم - بما تعتمد عليه من قيم - هى صلب فكرة البنية التى تقاس بها الأعمال الأدبية عند «جولدمان» وإذا كان الضمير الواقعى للجماعة إنما هو جملة الضمائر الفردية واتجاهاتها فإنه يشمل أيضا إمكانات الفكر والعمل فى تشكيل البنية الاجتماعية والتأثير المتبادل فيما بينها، على أن هذا الضمير الجماعى لا يصل إلى ذروة إمكاناته عادة فى الإطار الاجتماعى العام؛ بل يتجلى لدى بعض الأفراد الممتازين؛ وهم مبدعو الإنتاج الثقافى المهم، وتعود أهمية أعمالهم بالذات إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعى الذى ينتمى إليه المبدع فى أصفى أشكاله^(١). وبهذا فإن الاتجاه التوليدى يربط بين مشكلة البنية وقضايا الفكر الجدلى مما يعتبر تحويرا لها يرفضه عادة بقية البنائين لأنه يخلط بين البنية والتاريخ، على ما سنعرض له فى مكانه من هذه الدراسة .

Goldman, Lucien, "Sciences humaines et Philosophie" Paris 1963, Trad.

(١) انظر:

Buenos Aires 1969. p.20

من خصائص المنهج البنائى

١ - تحليلى شمولى :

يعتمد التعريف الأول للبنائية على مقابلتها بالجزئية الذرية التى تعزل العناصر وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم ؛ فالبنائية تتمثل فى البحث عن العلاقات التى تعطى للعناصر المتحدة قيمة وضعها فى مجموع منتظم ، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات فى أوضاعها الدالة ، وهذا يتضمن كما رأينا فكرتين : الشمول والعلاقة المتبادلة ؛ فلا تعتبر المجموعات ذات صفة كلية ما لم تنتظم فى تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلى دون أن تكون مجرد تراص عفوى خارجى لمجموعة من العناصر المستقلة ؛ وكما يقول «سارتر» بمناسبة المنهج الجدلى - الذى يتفق فى هذا التصور مع المنهج البنائى - فإن المهم على أية حال دائما هو اتخاذ موقف شمولى ؛ واتخاذ هذا الموقف الشمولى يقتضى توصيل العناصر القابلة للتفريق ؛ أى أن المنهج البنائى فى صميمه يعتبر تحليليا وشموليا فى الوقت نفسه ^(١) فهو يرفض أن يعالج العناصر التى يتكون منها كل ما على أنها وحدات مستقلة ؛ إذ إن البنية كما كررنا ذلك كثيرا ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة ، ولكنها كل ينبغى اعتباره من وجهة نظر علاقاته الداخلية طبقا للمبدأ المنطقى الذى يقضى بأولوية الكل على الأجزاء ؛ فلا يمكن فهم أى عنصر فى البنية خارج الوضع الذى يشغله فى الشكل العام ، مما يؤدى إلى أن تظل البنية قائمة حتى بعد إدخال تعديلات على بعض عناصرها ، وهذا هو التصور الرياضى للبنية الذى أشرنا إليه من قبل والذى يحددها على أساس أنها مجموعة من العناصر التى لا نعرف جوهرها إلا عن طريق العلاقات

(١) انظر : Corvez, Maurice, "Les structuralistes, 1969, Trad. Buenos Aires, 1972, P.7

القائمة فى داخلها . ونتيجة لخاصية الشمول الكلية هذه فإن التهمة التى كثيرا ما توجه إلى البنائية من أنها تتسم بالجزئية والعقم تصبح غير مقبولة ؛ إذ يزعم نقاد البنائية أنها منهج متماسك لكنه محدود القيمة ؛ فهو يقتصر على الجانب الوصفى للأشياء مغفلا الجوانب التاريخية ، وإذا كان هذا ينطبق على بعض أنواع البنائية التى تقف عند حد التصنيف ورصد الأشكال التى تتخذها المجموعات المدروسة فإنه لا يصدق على هذا النوع الآخر المتحرك من البنائية الذى لا يغلق دوائر هذه المجموعات وإنما ينحو إلى التقاط ذبذباتها وعلاقاتها وكل ما تتسم به من توازن يتجدد دائما إثر كل خلل يعتريه .

٢ - يعتمد على القيم الخلافية ،

وقد بدأ المنهج البنائى فى التبلور عندما أدرك الباحثون ضرورة مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها ، لا بالرغم من اختلافها ولكن بفضل هذا الاختلاف نفسه ، ومن هنا يتضح قرب هذا المنهج من الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية ؛ إذ إن عالم اللغة كما رأينا ينظم التقابلات بدلا من أن يهتم بتجميع التشابهات ، أما عالم الأجناس البشرية فإنه عندما يعنى بالخلافات بين المجتمعات أكثر من اهتمامه باللامح المشتركة بينها فإنه يحاول بذلك أن يشرح هذه الخلافات بدلا من أن يمتصها من جديد لصالح الملامح المشتركة . وأساس التواصل بين الثقافات هو إمكانية ترجمتها المتبادلة مهما كانت متباعدة فى الظاهر . ومن هنا فإن المنهج البنائى يتمثل أولا فى الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة ومعرفة العلاقة فيما بينها ، كما يتمثل ثانيا فى تنظيمها حول محور دلالى دقيق يجعلها تبدو كتنوعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والائتلاف^(١) .

(١) انظر المصدر السابق عن مشاكل البنائية ص ٧ من الفصل الذى وضعه Pouillon .

٣ - يقتصر على التحليل المنبثق :

إذا تذكرنا تعريف «سوسيور» للغة بأنها نظام لا يعرف سوى قواعده الخاصة به ، و تمييزه بين علم اللغة الداخلى الذى يدرس هذه القواعد وعلم اللغة الخارجى الذى يعنى بمشاكل الأصل والتأثير والانتشار - أدركنا أنه أول من وضع قاعدة الانبثاق والتحليل الداخلى للدراسة البنائية ، ولناخذ بعض الأمثلة التوضيحية لذلك :

- اللغة : إذا درسنا مشكلة أصل اللغات الإنسانية ، كما يفعل بعض الباحثين فلا بد أن نعتمد على نوع من التأمل الميتافيزيقى الذى يحلل العلاقة بين اللغة والإنسان أو بين الخالق والعالم المادى ، كما نستطيع أن ندرس الظواهر اللغوية من وجهة النظر النفسية سواء كانت فردية أو جماعية ، كما تتمثل فى هذا الإنسان أو ذاك أو كما تتضح لدى مجموعات خاصة مثل عمال مصنع الحديد والصلب مثلا ، وكذلك بوسع الباحث أن يركز فى دراسته على اجتماعية اللغة من خلال تحليل الإحصاءات المجردة أو العادات الصوتية أو التأثيرات الأجنبية فى منطقة معينة .

لكن التحليل المنبثق يقتضى الاستبعاد المنهجى لجميع وجهات النظر المختلفة السابقة ؛ ويقتصر فحسب على القوانين الداخلية التى تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية وما يتضح فى نظمها من مقابلات وتدايعات وتجانس أو تنافر .

- السينما : بوسع الباحث أن يدرس نظم الإنتاج وطرق التمويل ، أو ردود الفعل النفسية للجمهور أو درجة ذبوع السينما بين مختلف الطبقات الاجتماعية ونوعية توزيعها أو يدرس طريقة تكوين المؤلفين والمخرجين وقيامهم بعملهم أو الجوانب العامة لنجوم السينما . لكن التحليل المنبثق لا يعنى بشئ من ذلك ، وإنما يحلل قواعد التنظيم الداخلى للصور واللقطات ، وتساق الكلمة والصورة والموسيقى وقوانين بناء الحكاية التى تقوم عليها الروايات وغير ذلك من الجوانب الفنية الداخلة فى صميم التكوينات السينمائية .

- الصحافة : يمكننا أن ندرس سوق الصحف ودرجة انتشارها وهياكلها التنظيمية المختلفة أو نقيس مساحات المقالات وأحجام الحروف ووضع العناوين الرئيسية والفرعية ومواقع الصور والرسوم . . . إلخ إلا أن التحليل المنبثق يقتصر على دراسة

القواعد الفنية التى تحكم الكتابة الصحفية وطريقة صياغة الأخبار والحوادث والتعليقات ويضع الرسوم البيانية لنوعيتها وتركيبها ونسبها^(١).

ومعنى هذا أن قاعدة الانثاق تقتضى أن يتركز التحليل على دراسة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بوظائفها وأن يترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجى وظروف التشابكة التى تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية .

٤ - يتخذ قاعدة المناسبة:

تعنى قاعدة المناسبة وجهة النظر التى يدرس منها الموضوع ، فأمام شجرة واحدة يستطيع المراقب أن يلاحظ جلال مظهرها وضخامة أوراقها ، بينما يتوقف مراقب ثان أمام تجمعات جذعها وتأثير الشمس على أغصانها ، ويعنى ملاحظ ثالث بأرقامها الإحصائية وتعداد بياناتها ، بينما يعنى رابع بخصائص أجزائها العضوية ، وبوسعنا أن نتقبل جميع هذه الأوصاف على شرط أن تكون متماسكة ومبنية على وجهة نظر محددة ، ولا يلبث الباحث بعد أن يتخذ وجهة النظر هذه أن يحتفظ ببعض الخصائص التى تعد مناسبة متلائمة وي طرح ماعداها ؛ فبالنسبة لحامل المنشار لا يعنيه لون الأوراق ولا شكلها كما يعنى الرسام مثلا ، وهذا على بساطته هو أساس توزيع العلوم المختلفة ، فكل علم يفترض احتضان وجهة نظر خاصة ؛ فما يعنى علم الرياضة هو الأرقام وما يعنى الهندسة هو الأشكال .

وهكذا نجد أن عالم الطبيعة أو وظائف الأعضاء يدرس واقع الأصوات وكيفية إنتاجها فيسجل الأول السلسلة الصوتية ومجموعة الذبذبات المكونة لها بأجهزته التى تقيس درجاتها وانتشارها ، بينما يدرس الثانى عملية إنتاجها والأعضاء التى تتدخل فيها وأوضاعها وكيفياتها المختلفة ، ويترتب على كل هذا حصاد طيب يسهل مهمة وصف الأصوات ، لا يمكن أن يغنى شيئا من وجهة النظر اللغوية ، فعالم اللغة يبدأ مهمته عندما ينجح فى عزل العناصر التى تسهم مباشرة فى عمليات التوصيل

(١) انظر المصدر السابق وعنوانه «الكى نفهم البنائية» ص ٦٦ مؤلفه Fages.

وفصلها عن غيرها من الحقائق الصوتية والعضوية ، فالعناصر المناسبة فى علم اللغة هى تلك التى تزودنا بالمعلومات فحسب .

فالمناسبة فى التحليل البنائى تميز نوعا من اختيار القيم الخلافية التى تتمثل فى تشكيل النظام وتسمح بالتوافقات الاستبدالية والسياقية ، وتعد دراسة «بارت» عن «الأزياء» نموذجا ممتازا للتمسك الدقيق بالخواص المناسبة فى تحليل النظام الذى يتناوله ، فقد رأى من الضرورى فى بداية الأمر أن يميز بين العناصر الفنية فى نظم اللبس المتمثلة فى «البترونات» التى يعدها مصممو الأزياء وبين صور الأنماط المختلفة والملابس الحقيقية التى تستعمل بالفعل والأشكال التى توصف كتابة ، وانتهى إلى أن إشارات «الموضة وأيديولوجيتها» توجدان فى الملابس المكتوبة أى فى مجلات الأزياء ، ولا يتصل الأمر حينئذ بدراسة اللغة التى تنشر بها هذه المجلات ؛ إذ قد تنشر بلغات عديدة وإنما بدراسة النظم التى تصفها هذه اللغة أى بالتوافقات والمخالفات الموصوفة كتابيا «فالملابس المكتوبة توجد فحسب كى تزود القارئ أو القارئة بالمعلومات ، أى تنقل له محتواها وهو الموضة ^(١)» وسنعرض بشئ من التفصيل لهذا التحليل الطريف فى مكان آخر من هذه الدراسة .

٥ - يمتد عمقا لا عرضا :

كان «جولدشتاين» أحد مؤسسى علم الإنسان الحديث ينادى بضرورة الدراسة التفصيلية لحالات معمقة محددة مهما أدى هذا إلى قلة عدد الأمثلة المدروسة لبناء قوانين عامة ؛ إذ إنه لا يجدى فى البحث العلمى تكديس أكبر عدد من الوقائع التى يتم اختيارها بطريقة ناقصة لأن هذا لن يؤدى إلى معرفة الواقع فى شئ ؛ بل من اللازم اختيار حالات تسمح لنا بصياغة أحكام حاسمة لأنها تمثل غيرها - مما لا حصر له - تمثيلا صحيحا . ويؤكد «ليفى سترأوس» أن البحث البنائى يصبح عبثا إن لم يأخذ فى اعتباره هذا المنهج ، لأن دراسة حالات كثيرة بشكل سطحى لا تؤدى إلى أية نتائج ذات قيمة ، وعلى العكس من ذلك فإن دراسة حالات قليلة بتحليل عميق يفضى إلى الكشف عن «ميكانيزم» الواقع وصياغة نماذجه الأصلية

Barthes, Roland Systeme de la mode, Paris 1965 , P.18 .

(١) انظر :

الشارحة^(١)، ومعنى هذا أن المنهج البنائي يتكئ على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء .

٦ - يختلف عن المنهج الشكلي :

بالرغم من أننا قد عرضنا في بداية هذا البحث لبعض مظاهر المنهج الشكلي عند المدرسة الروسية كمدخل تاريخي لمولد البنائية إلا أن المنهج البنائي بعد تكوينه ونضجه يختلف جوهريا عن المنهج الشكلي، فهو - كما يقول منظره الكبير «ليفى سترأوس» - يرفض مقابلة المحدد الواقعي بالمجرد النظري، وينكر بالتالى إضفاء طابع ممتاز على هذه المرتبة الثانية، فالشكل يتحدد بالتقابل مع المادة الغربية عنه؛ أما البنية فلها مضمون مختلف، إنها هى المحتوى نفسه وقد تم التقاطه فى تنظيم منطقي على أساس أنه من خواص الواقع؛ فموقف الشكلية التقليدي - فى تصويره - يؤكد ثنائية الشكل والمضمون ويحددهما طبقا لخصائص متقابلة؛ مع أن طبيعة الأشياء لا تفرض هذا التقابل بل يتم اختياره بمحض إرادة الشكليين عندما يركزون اهتمامهم على المجالات التى يبدو فيها كما لو كان الشكل هو الذى يستمر بينما يتلاشى المضمون، ويضرب «ليفى سترأوس» مثلا على ذلك بمنهج «بروب» فى تصريح القصة الذى سبق أن عرضنا له؛ فهو يميز بين شطرين من الأدب الشفوى الفولكلورى: أحدهما هو الشكل الذى يمثل الجانب الجوهرى لأنه يخضع للدراسة التصريفية؛ والآخر هو المضمون المتعسف الذى لا يستحق سوى التناول الهامشى، ويؤكد «ليفى سترأوس» أن الفرق بين الشكلية والبنائية هو أن الأولى تفصل تماما بين هذين الجانبين؛ لأن الشكل هو القابل للفهم بينما لا يتعدى المضمون أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة، أما البنائية فهى ترفض وجود مثل هذه الثنائية، وليس هناك جانب تجريدى وآخر محدد واقعي، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية فى التحليل؛ إذ إن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها^(٢).

(١) انظر المصدر السابق عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص ٢٦٠ مؤلفه Levi-Strauss

(٢) انظر : Lévi- Strauss, Claude "La estructura y la forma" Trad.

Beunos Aires 1969, p.136.

ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع ، وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره .

وتلعب الدراسة الدلالية دورا مهما في التمييز بين الشكلية والبنائية وخاصة في المجال اللغوي ، بالرغم من أن هناك بعض الباحثين الذين يخلطون بين الأمرين ويتهمون التحليل البنائي نتيجة لذلك بأنه يركز اهتمامه في الأشكال الدالة على حساب المعاني المدلولة ، وهذا ما يرفضه البنائيون عادة ، ولتذكر ما قاله «سوسيور» عن الدال والمدلول من أنهما كوجهي العملة الواحدة أو كصفحتي ورقة واحدة ، وعلى هذا فإن المدلول لا بد من تحليله علميا مثل الدال ، والعلم الذي يعنى بالمظهر الأول كما رأينا هو علم الدلالة : بينما نجد أن السيميولوجية هي التي تعنى بتحليل الدال ، وكلا العاملين يعالج مادة واحدة لكن من خلال وجهة نظر مختلفة ، والتحليل البنائي الذي يشملهما يسير على الوجه التالي :

- ١ - تحديد أبنية الدلالة الأولية .
- ٢ - تقسيم الوحدات الكبيرة إلى أبنيتها الدلالية الصغرى .
- ٣ - تحديد مستويات المقال ومحاورة .
- ٤ - الوصول إلى النماذج التي ينتظم طبقا لها .

هل البنائية منهج أم مذهب؟

بالرغم من أن بعض الباحثين المحدثين يرون أن البنائية ليست مجرد منهج للبحث عن الإنسان في العلوم الطبيعية والإنسانية ، لكنها بما تزود به الباحث من أدوات للتحليل تفتح أمامه الطريق كي يصل إلى نتائج نظرية تمثل في نهاية الأمر مذهباً متماسكاً ، وقد يصف بعضهم هذا المذهب بأنه علمي دقيق ، وقد يصفه البعض الآخر بأنه فلسفي لاشتماله على نظرية منتظمة عن الإنسان والعالم تنير بشكل جذري مشاكله المرهقة الحادة ، بالرغم من ذلك إلا أن زعماء النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية بحتة ، وإنما يجب وصفها بطريقة أخرى ، فهناك كتاب وعلماء وفنانون

يمارسون عملهم - لا فكرهم فحسب - بطريقة بنائية ، مما يعتبر تجربة مختلفة عن التجارب السابقة ، ويضع كلا من المحلل والناقد والإنسان المبدع تحت شعار «الإنسان البنائي الذي لا يتحدد بلغته ولا بأفكاره وإنما بخياله وتصوراتهِ وطريقته في ممارسة الحياة البنائية ذهنياً» .

وعلى هذا فإنهم يتجهون إلى أن البنائية بالنسبة لجميع من يمارسونها إنما هي نشاط قبل أي شيء آخر ، أي تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة .

وإذا أردنا تحديد الهدف الجوهرى من وراء هذا النشاط البنائي أدركنا أنه إعادة تكوين «الشيء» بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه ، فالبنية إذن في نهاية الأمر إنما هي صورة الشيء التى تسمح بفهمه وإدراك تكوينه وطريقة تشغيله ، والإنسان البنائي يتناول الواقع ويفكه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى ، مما قد يبدو للوهلة الأولى عملاً تافهاً لا أهمية له ، ولكنه فى حقيقة الأمر شيء حاسم ؛ إذ إنه من خلال هاتين اللحظتين فى النشاط البنائي ينتج لنا شيءٌ جديد هو «قابلية الفهم» ، فالصورة هى الذهن مضافاً إلى الشيء نفسه ، وهذه إضافة عظيمة القيمة لأنها تعنى الإنسان وتاريخه ووضعهِ وحرية ومقاومته للطبيعة ، وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائي ليساً «انطباعاً» عن العالم ، ولكنهما صنع حقيقى لعالم آخر يشبهه ، لا نسخاً للأول وإنما لجعله قابلاً للفهم والإدراك . ومن هنا فإن البنائية تختلف عن غيرها من المناهج التحليلية والإبداعية فى ارتباطها الأساسى «بتكنيك» لا تنفك عنه هو إعادة بناء الشيء لإبراز وظائفه من خلال عمليتين أساسيتين هما الاقتطاع والتركيب ، أى اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها فى الكل ، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها فى كلِّ عضوٍ وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة^(١) .

(١) انظر :

Barthes, Roland. "Ensayos criticos" Trad. Barcelona 1969, P.260.

وظيفة النشاط البنائي :

وإذا ركزنا على الدراسة النقدية وجدنا أن البنائية تتضمن عودة الوحدات المنتظمة وتجميعاتها الموحية مما يجعل العمل الأدبي يبدو وكأنه قد تكون مرة أخرى ؛ أى يكتسب معنى ، ويطلق علماء اللغة على قواعد تجمع الوحدات «الأشكال» ؛ إذ إن الشكل هو الذى يجعل تجاور الوحدات لا يتم بمحض الصدفة ، فالعمل الفنى هو ما ينتزعه الإنسان من برائث الصدفة ، ولعل هذا يوضح السبب فى أن الأعمال الفنية التجريدية تظل أعمالا من الدرجة الأولى على أساس أن شرط الفن عند البنائيين ليس هو المحاكاة والنسخ وتقليد النماذج وإنما ضبط المجموعات البنائية . كما أن ذلك يوضح أيضا الطابع العفوى المجانى فى الظاهر لهذه الأعمال حتى تبدو كما لو كانت غير مجددة أو خالية الشكل ، وقد أصبح الرئيس السوفيتى السابق «خروشوف» نموذجا لهذا الخطأ منذ رأى فى لوحة تجريدية مجرد أثر لذيل حمار ملون على سطح أملس .

وعندما يقوم التصور بتشديد العالم فإنه لا يعيده مثلما كان : وهنا تكمن أهمية البنائية ، فهو أولا يفصح عن مرتبة جديدة للشيء ، ليست هى المرتبة الواقعية ولا العقلية ولكنها المرتبة الوظيفية التى تربطه بالمجموعة العلمية المتصلة ببحوث علم الإعلام ، ثم لأنه ينير العملية الإنسانية التى نضفى فيها على الأشياء معناها ودلالاتها ، وإذا كانت هذه العملية ليست جديدة برمتها - لأن الإنسان لم يكف لحظة عن البحث عن المعنى - فإن الجديد فى النشاط الفكرى البنائى ، خاصة فى فنون الشعر والأدب هو أنه لا يطمح الى احتواء المعنى الكامل للأشياء التى يكتشفها ، وإنما يرجو فحسب أن يعرف المعنى الممكن ، والضمن الذى يدفعه فيه والوسيلة التى يتبعها للوصول إليه ، حتى أن منظرى البنائية يقولون بأن هدفها ليس هو الإنسان الغنى ببعض المعانى ولكنه الإنسان الصانع للمعانى ، على اعتبار أن محتوى المعانى لا يمكن أن يستنفد أهداف الإنسان الدلالية التى تتجه إلى عملية الإنتاج المعنوى بتنويعاتها التاريخية .

أهم مراكز البنائية :

وإذا كانت فرنسا حاليا هي مركز الإشعاع فى الدراسات البنائية على عاداتها كبلد لاقت يحتضن المذاهب والنظريات فقد قامت بعض المراكز العلمية فى باريس بأداء هذا الدور من أهمها «الكوليج دى فرانس» الذى تنتظم فيه جملة من حلقات الدرس التى تمزج بين الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم اللغة على عاتق مجموعة من كبار المفكرين ذوى القامة العالمية مثل «ليفى ستراوس» فى علم الإنسان و «بنفينست» فى علم اللغة و «فوكو» فى الفلسفة و «أرون» فى علم الاجتماع، وتمضى الدراسة حرة فى هذا المركز دون أن تستهدف منح شهادات معينة .

أما فى مدرسة الدراسات العليا حيث يقوم مركز آخر للأنشطة البنائية ذات الطابع الجامعى وتلقى الدروس وتعقد حلقات البحث فإن أهم المشتركين فيه هم «ماريتيتا» و «جرىماس» فى علم اللغة و «بارت»^(١) قطب الدراسات الأدبية والنقدية ، كما أن هناك مركزا ثالثا يتمثل فى مدرسة المعلمين العليا وخاصة عند «جماعة نظرية المعرفة» التى يشترك فيها الفيلسوف «دريدا» والمفكر اليسارى البنائى «إلثوسر» . هذا إلى جانب بعض الأوساط الأخرى المستقلة مثل «لاكان» الذى يمارس التحليل النفسى فى مستشفى «سانت أنا» وجماعة «تل كل» التى يشترك فيها عدد من الأسماء المشار إليها من قبل وتصدر مجلة دورية تحمل الاسم نفسه .

ويمكننا أن نرصد ظهور بعض المراكز المهمة فى العالم العربى التى تعنى بالدراسات البنيوية ؛ من أهمها مايقوم به الدكتور كمال أبو ديب فى جامعة اليرموك بالأردن من دراسات تطبيقية وما يشارك فيه بعض الباحثين الجادين فى تونس بكلية الآداب أمثال الدكتور عبد السلام المسدى من جهد نظرى وآخر تطبيقى ، كما أن القاهرة قد بدأت تشهد حركة نشطة فى مجال الدراسات الاجتماعية والأدبية عميقة الصلة بالمعطيات البنيوية ، بالإضافة لنمو الحركة اللغوية التى أشرت إليها من قبل ، وبالرغم من كل تلك الدلائل الإيجابية إلا أن هناك تباطؤ شديد وكسل فى اقتحام مشاكل هذا المنهج ؛ إذ ما زلنا بحاجة إلى عشرات الكتب المترجمة الأخرى والمؤلفة على جميع المستويات حتى يألف قارئنا ومفكرنا هذا النمط الخصب فى البحث والتفكير .

(١) عاجلته المنية فى شهر إبريل ١٩٨٠ إثر حادث أليم .

تطبيقاتها فى العلوم الإنسانية

استخدام البنية فى الرياضيات :

يجدر بنا قبل أن نغضى فى التعرف على كيفية تطبيق مفهوم البنية على بعض العلوم الإنسانية الرائدة التى تعد ذات أهمية خاصة للناقد الأدبى بالذات أن نلم عرضا وبصفة عاجلة بطريقة استخدام هذا المصطلح فى الرياضيات التى كانت لها انعكاسات مثمرة لدى الباحثين فى الدراسات الإنسانية، فقد عكف علماء الرياضيات على صياغة أشكال ومعادلات ومفاهيم تصلح كأدوات للتحليل فى العلوم الأخرى، وقد لوحظ أن استخدامهم لمصطلح البنية على حدائته يعد أقدم من استخدامه فى العلوم الإنسانية، فالبنية فى الجبر مثلا هى المجموعة التى تتألف من أية عناصر بشرط أن تكون محددة بقوانين تركيب وتوظيف، أما الطريقة التى تتركب بها هذه العناصر فقد تكون لوحة أو مجموعة من اللوحات التى تشير إلى نتائج تركيب كل عنصرين معا.

ويعتبر هذا المفهوم الرياضى للبنية مقابلا لمفهوم البنية العضوية كما نجد لها فى الفرد الحى، وعندما يجهل القارئ هذا الازدواج الاصطلاحي فى تفسير البنية فإنه غالبا ما ينبهم أمامه المعنى وتختلط عليه السبل، وخاصة إذا انتقلنا من مجال علمى إلى آخر دون تحرى الدقة فى مفهوم المصطلح^(١).

وقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تتألف من فروع مختلفة، فهناك الجبر ونظرية

(١) انظر :

Granger, Gilles, Acontecimiento y estructura en las Ciencias humanas; Trad. Buenos Aires 1972, P12.

الأعداد والتحليلات والهندسة وحساب الاحتمالات وغيرها، وكل واحد منها يتصل بمجال خاص أو موضوعات معينة، ومنذ أن طبقت بنية المجموع على العناصر المختلفة لأعلى العمليات الجبرية فحسب أصبح من الممكن افتتاح عصر الرياضيات الحديثة، وكان لنظرية «بورباكي Bourbaki» أثرها في البحوث البنائية الرياضية التجريدية واستخلاص الأبنية الكبرى العامة وتحديد أنواع العناصر الرياضية، وكانت نقطة الانطلاق في هذه العملية تتمثل في نوع من الاستدلال الاستقرائي الذي لا يتم فيه أى حصر مسبق للأعداد أو لأشكال الأبنية، وقد أدى هذا المنهج إلى اكتشاف أمهات الأبنية الثلاث التي تعد مصدرا لما عداها من ناحية ولا يمكن الاستغناء ببعضها عن البعض الآخر من ناحية أخرى، فهناك في المقام الأول الأبنية الجبرية ونموذجها هو «المجموعة» بكل ما يشتق منها ويتفرع عليها من حلقات وأجسام، وبعد ذلك يمكن تمييز الأبنية المتألفة في نظام ما وهي تتصل بلون من العلاقات التي تتخذ شكل الشبكة حيث تجتمع العناصر بروابط معينة، ثم هناك أخيرا الأبنية الأم ذات الطبيعة التي تعتمد على أفكار التجاور والاستمرار والحد^(١).

وكلما كانت العلاقات والعناصر واضحة كانت البنية بالتالى جلية بينة، ومن ثم فإنها تتخذ في الرياضيات رموزا في شكل حروف وأرقام، ولا تهتم الرياضيات بما ترمز إليه هذه الحروف أو الأرقام مما يعفيها من كثير من مشاكل التطبيق ويضعها على قمة عالية من التجريد والوضوح، ويترتب على ذلك نتيجتان في غاية الأهمية:

١ - انحصار خصائص العناصر الأساسية في كونها مجرد رموز ميزتها الوحيدة هي أنها مختلفة فيما بينها.

٢ - اعتبار أية خصائص أخرى تنتمي للعناصر أو لمجموعة منها مجرد علاقة، ولا تخرج البنية المنطقية في جملتها عن أسس البنية الرياضية هذه، مما يضعهما في موقف فريد متميز بين بقية العلوم، فلا يعنيهما التطبيق ولا يتساءلان عما إذا كانت رموزهما تمثل شيئا فعليا أم لا.

أما إذا أردنا أن نطبق القوانين الرياضية والمنطقية على الواقع كان علينا أن نتحقق مما يلي:

(١) انظر الكتاب المشار إليه من قبل عن البنائية لمؤلفه Piaget, Jean ص ٢٤ .

أولاً: أن الأشياء التي نريد تطبيقها عليها تقوم بينها العلاقات نفسها التي تتمثل في الأبنية الرياضية.

ثانياً: أن خصائصها الأخرى لا تتدخل لتكيف هذه العلاقات بشكل مختلف عما قدرناه للبنية، ولذلك فإننا ندرّب الأطفال مثلاً منذ حدثتهم على جمع ثلاثة كيلو جرامات من الأرز وخمسة من البرتقال من وجهة نظر الوزن فحسب دون أن نأخذ في الاعتبار خصائص كل من النوعين.

وعلى هذا فإن المنطق والرياضيات يعتبران مخزناً كبيراً للأشكال والمعادلات والقضايا التي يستطيع كل علم أن يفيد منها، وإن كان عليه بعد ذلك أن يتعرض لمشاكله الخاصة به وهي البحث عن معنى كل عنصر من العناصر وعلاقته بالواقع حتى يحدد بنيته على ضوء البنية المنطقية والرياضية^(١).

مولد الأنثروبولوجيا البنائية:

نشر في باريس كتاب «الأبنية الأولية للقراءة» عام ١٩٤٨ وكان مؤلفه الفرنسي «كلود ليفي ستراوس» المولود عام ١٩٠٦ قد عاش أعواماً طويلاً في البرازيل يدرس المجتمعات الفطرية والهندية الأصلية هناك، ثم انتقل لإكمال دراسته في نيويورك حيث خضع لتأثير منهجي قوى مارسه على أجيال الباحثين هناك «رامون جاكوبسون» الروسي المهاجر مؤسس المدرسة الشكلية وحلقة براغ اللغوية كما رأينا من قبل؛ وقد استلهمه «ليفى ستراوس» في دراسته المذكورة عن علاقات المحارم التي افتتحت عصر البنائية لا في علم الأنثروبولوجيا فحسب وإنما في بقية العلوم الإنسانية حيث سادت فيها خلال هذا النصف الثاني من القرن العشرين.

ويحدد «ليفى ستراوس» هدف الدراسات الأنثروبولوجية بأنه ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحورها إذن مثل علم اللغة هو القيم الخلافية، ويقول إن الذين يعترضون على ذلك بدعوى

(١) انظر كتاب «التحليل البنائي والأيدولوجية البنائية» لمؤلفه Pavian-Vial ص ٢٣ وما يليها.

أنه لا يمكن تحديد العلاقات بين كائنات لا نعرفها في نفسها بشكل كاف ينسون ما أثبتته العلم الحديث وما عبر عنه أحد كبار علماء الطبيعة المعاصرين من أن «مهمة العلم الأساسية هي مقارنة الأشكال المتجاورة قبل تحديد كل منها بدقة، لأن التغيرات التي يعانيتها أى شكل معقد ربما كانت سهلة الإدراك والفهم دون تحليل هذا الشكل وتحديده»^(١) وإذا كان هذا المنهج ينتمى إلى طريقة التحولات التي تعتبر جزءاً من قوانين المجموعات الرياضية إلا أن نموذجها المباشر هو علم اللغة الذي يرى «ليفى سترأوس» أنه يختص عن غيره من العلوم الإنسانية بأنه هو العلم الوحيد الذى يمكن وضعه على قدم المساواة بالعلوم الطبيعية الدقيقة، وذلك لأسباب ثلاثة:

- أولاً : لأنه يدرس موضوعاً عالمياً، إذ لا يوجد أى مجتمع إنسانى دون لغة .
- ثانياً : لأن منهجه متشابه، أى أنه يمكن اتباع المنهج نفسه فى دراسة أية لغة قديمة كانت أو حديثة، بدائية أو متحضرة .
- ثالثاً : لأن هذا المنهج يعتمد على بعض المبادئ الأساسية التى لا يختلف عليها الباحثون المتخصصون، وإن كانت لهم بعد ذلك وجهات نظر متفاوتة فى الجوانب الثانوية . ولا يوجد علم إنسانى أو اجتماعى آخر يضمن توافر هذه الشروط بدقة^(٢) .

تطبيق ليفى سترأوس لبنائية سوسيور :

تعتبر ثنائية «سوسيور» التى تقابل اللغة بالكلام محور المشكلة البنائية عند «ليفى سترأوس» من الوجهة المنهجية؛ إذ إنه يميز دائماً فى الظواهر الاجتماعية بين جانبيين متكاملين، أحدهما يخضع للتحليل البنائى الذى يشرح الظواهر والآخر يخضع لمنهج وصفى وإحصائى . فنجد نماذج السلوك العامة فى جانب وعمليات السلوك

(١) انظر : Levi-Strauss, Claud, Anthropologie Structurale, Paris 1958 , Trad. Buenos

Aires 1968 p.31,32.

Charbonnier. Georges, Entretiens avec Claude

Levi-Strauss, Trad. La Habana, 1970, P.169.

(٢) انظر :

نفسها فى جانب آخر ، والتزاما بمبدأ «سوسيور» الذى يرى أن اللغة «إنما هى شكل وليست جوهر» فإن «ليفى شتراوس» يلتزم فى دراسة علم الإنسان بما يقابل اللغة ، دون أن يغفل حقيقة مهمة وهى أن الكلام هو الذى يقودنا إلى معرفتها .

وإذا أخذنا أعمالا محددة له وجدنا أنه يؤكد فى كتابه «النبيء والمطبوخ» أن التحليل البنائى يستوى لديه الاعتماد على أية أسطورة كمنطلق له ، كما يستوى لديه أن يجمع عشرة أساطير أو مائة «لأن مجموعة الأساطير فى بلد ما تنتمى إلى مستوى القول الكلامى» أى أن مختلف الأساطير لا تمثل سوى أداء جزئى خاص وعفوى لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يعتبر كاللغة بالنسبة لمظاهر القول المتعددة المتمثلة فى أساطير المجتمعات المختلفة ، وهذا يعنى أن جميع الأساطير أو معظمها متشابهة متواصل على اعتبار أنها تحقيق جزئى لنظام كلى شامل ، هذا النظام هو الذى يهدف العالم فى دراسته إلى البحث عن بنيته محللا الأساطير التى تعد مظاهر تنفيذية محددة له ، وأى اختلاف فى الرواية أو أية خاصية معينة تفترض أن الأسطورة التى تحتوى عليها تتوقف من هذه الزاوية على مجموعة من التحولات والتغيرات التى ينبغى أن نصل إلى نظامها الشامل المتعدد الأبعاد .

ولا يمكن أن نجد أوضح من ذلك فى اعتماده على فكرة تقابل اللغة والكلام وتناول المظاهر المتعددة لهذا الأخير للوصول من خلالها إلى النظام العام ، وهذا المبدأ نفسه يكمن أيضا فى دراسته لأبنية القرابة الأولية ، لأنه يضع نفسه منذ البداية بجانب القواعد العامة لا مظاهر السلوك المحددة ، وينطلق من هذه القواعد ليكشف البنية الكامنة فى نظام القرابة ، مهتما بالتغيرات المختلفة والتنوعات المتعددة بقدر ما توضح النظام الشامل^(١) .

الإفادة من منهج الصوتيات :

يرى «ليفى شتراوس» أن مولد علم الصوتيات كان إيذانا بتغيير شامل لا يقتصر

(١) راجع فى كتاب «مقدمة البنائية» المشار إليه من قبل الفصل الخاص بمنهج التحليل فى العلوم الإنسانية والذى كتبه Santerre, Renaud ص ٣١ وما يليها .

على علم اللغة فحسب وإنما يتجاوزه إلى بقية العلوم الإنسانية حيث يقوم بالنسبة لها بنفس الدور الذى قام به علم الطبيعة الذرى بالنسبة لبقية العلوم البحتة ، ويحدد «ليفى ستر اوس» طبيعة هذا الدور الثورى لعلم الصوتيات على اعتبار أنه يتمثل أساسا فى الخطوات المنهجية التى وضعها علماؤه والتى تتركز فيما يلى :

- تجاوز دراسة الظواهر اللغوية الواعية وتناول بنيتها اللاشعورية .
- رفض معالجة الكلمات أو الوحدات على أنها عناصر مستقلة ، واتخاذ العلاقات القائمة فيما بينها أساسا للتحليل .
- إدخال فكرة النظام فى هذا التحليل ، أو كما يقول «تروبتزكوى» إن علم الصوتيات المعاصر لا يكتفى بإعلان أن الحروف أو الفونيمات هى دائما عناصر فى نظام شامل وإنما يعرض نظاما صوتية محددة ويوضح بنيتها .
- البحث عن القواعد العامة بغية تقنينها إما عن طريق الاستقراء أو الاستنتاج المنطقى مما يعطى لنتائجه صيغة مطلقة . وقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يستطيع فيها أحد العلوم الاجتماعية الإنسانية أن يصف علاقاته بالضرورة .

ويمضى «ليفى ستر اوس» فى تطبيق هذا المنهج الصوتى على دراساته الأثنوبولوجية فيرى أن علاقات القرابة مثلها مثل الحروف فى الصوتيات فى أنها عناصر للدلالة ، كما أنها لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تنخرط فى نظم خاصة كالحروف تماما ، وهذه النظم - كنظيرتها الصوتية - تقوم الروح بصياغتها على المستوى اللاشعورى للفكر . وكلما جنبنا مناطق متباعدة من العالم ومجتمعات مختلفة عن بعضها وجدنا أشكالا من القرابة وقواعد الزواج وأوضاعا متشابهة من أنماط العلائق العائلية على قدر من التوافق يسمح لنا بأن نعتقد أننا هنا - كما فى حالة الصوتيات - أمام ظواهر قابلة للملاحظة وناجمة عن تصريف عدد من القوانين العامة وإن كانت خفية مستترة فى كثير من الأحيان .

وعندئذ يمكننا أن نصوغ المشكلة على الوجه التالى : تعتبر ظواهر القرابة على مستوى آخر من الواقع من نوع الظواهر اللغوية نفسها ، وباستخدام منهج مشابه فى شكله - لا فى مضمونه - للمنهج الذى استخدمه علم الصوتيات يستطيع العالم

الاجتماعى أن يحقق فى ميدانه درجة من التقدم تشبه الدرجة التى أدركها أخيرا علم اللغة (١).

وإذا كان علماء اللغة - وخاصة البنائيين - يتساءلون اليوم: ما هو الذى يدرسونه فى نهاية الأمر؟ وما معنى تلك اللغة - الشئ التى يبدو أنها متزعة من إطارها الثقافى ومن الحياة الاجتماعية ومن التاريخ ومن هؤلاء الأشخاص أنفسهم الذين يتحدثون بها، فإن هذا دليل على أن علماء اللغة كلما أمعنوا فى استخدام منهجهم ظهرت حاجتهم الملحة للاقتراب من هذه الظواهر عن طريق الدراسات الأنثروبولوجية. أما موقف علماء الأنثروبولوجيا من علماء اللغة فهو أشد حساسية؛ إذ إنهم كانوا يعملون بجوارهم منذ وقت طويل، وفجأة وجدوا أن الهوة تتسع فيما بينهم وأن علماء اللغة يوشكون أن يختفوا عن أنظارهم خلف هذا الجدار السميك الذى يحجز بين العلوم البحتة الدقيقة والعلوم الإنسانية، وأنهم بمناهجهم العلمية الدقيقة قد دخلوا المنطقة التى كانت تعد من قبل قاصرة على علماء الطبيعة والرياضيات وتركوا من ورائهم بقية العلوم الإنسانية لاهثة حاسدة لذلك فإن علماء الأنثروبولوجيا يتعلمون اليوم من اللغويين سر عبورهم هذا الحاجز حتى يمكنهم أن يطبقوا فى مجالات القرابة والنظم الاجتماعية والدين والفن والفولكلور المناهج الدقيقة التى أظهرت فعاليتها فى علم اللغة الحديث بفضل ما نشهده اليوم من تعاون علماء اللغة مع مهندسى هذا الفرع الجديد من العلوم الذى يسمى «علم الاتصالات» فى المجال التكنولوجى، مما أدخلهم جنة العلوم الطبيعية التى كان يبدو أنها محرمة على العلوم الإنسانية، ومما يوقظ الأمل فى أن تتبعهم بقية هذه العلوم (٢).

(١) انظر كتاب «الأنثروبولوجيا البنائية» المشار إليه من قبل المؤلفه Strauss ص ٣٢.

(٢) انظر نفس المصدر ص ٦٤.

البنية والبنائية عند ليفى سترأوس :

يرى هذا المؤلف أنه كى نصل إلى تحديد البنية لأبد أولا من معرفة النموذج الذى تركز عليه ، وهناك معايير تسمح لنا باستيضاح هذا الجانب :

- ١ - أن البنية تتمثل فى نموذج ذى خاصية منتظمة مطردة .
- ٢ - أنها تعد جزءا من مجموعة من التحولات بحيث يترتب على تعديل أى عنصر فيها تعديل بقية العناصر .
- ٣ - أنه نظرا لخصائصها المميزة يمكن توقع ردود الفعل الناجمة عنها .
- ٤ - أنها مكونة بطريقة تسمح للباحث بتفسير وشرح جميع الظواهر الملحظة .

وعلى هذا فهى تعتمد على نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرض للعمل انطلاقا من الوقائع نفسها ، ويمكن أن يتحقق من صحته ، مما يضيف عليه طابعا خاصا شارحا لما عده ، ويستطيع من خلال هذا النموذج المكون منطقيا والمجرب عمليا حصر الاستثناءات فى أضيق الحدود من ناحية واكتشاف القوانين والقواعد العامة من ناحية أخرى .

وعلى هذا فإن البنية تمثل أداة منهجية فى نفس الوقت الذى تعد فيه خاصية للواقع ، أداة يتم تكوينها منطقيا تكشف لنا عن محور الوقائع وطبيعتها العميقة ، وإذا كان هذا النموذج يتم وضعه فى البداية كفرض محتمل فإنه بعد التحقق من صحته بالقدر الملائم لا يلبث أن يصبح بنية الواقع نفسها ، وليس من الضروري أن نتمكن من مشاهدتها مباشرة حتى نسلم بها ، فوجود الإلكترون مثلا كان مجرد فرض فى البداية ، وقد سلم العلماء به قبل أن يتمكنوا بالأجهزة العلمية الحديثة المعقدة من مشاهدته بشكل مباشر والتحقق العيني التام من صدقه^(١) .

ولما كان تكوين النموذج هو العملية المميزة للبحث العلمى فإن «ليفى سترأوس» ينحو فيها نحو منهجيا على مرحلتين :

(١) انظر فى كتاب «مقدمة البنائية» المشار إليه من قبل الفصل الذى كتبه Santerre,Renaud بعنوان «منهج التحليل فى العلوم الإنسانية» ص ٣٨ .

المرحلة الأولى وصفية، يتوفر فيها الباحث على ملاحظة أكبر عدد ممكن من الظواهر ويحللها بجميع تنويعاتها واختلافاتها الدقيقة، كما يفعل هو مع الأساطير ورواياتها المتنوعة وعلاقاتها بالحكايات الأخرى المشابهة على ما سنرى فيما بعد. ونتيجة لموقفه المتحفظ تجاه فلسفة التاريخ دائما يرى أنه ينبغي على المؤرخ أن يقتصر على هذه المرحلة الشارحة فحسب.

أما المرحلة الأخرى وهي تجريدية نظرية فهي التى تعطى للعلوم وضعها الحقيقى، وهى تختص بالانطلاق من عدد محدود من الوقائع الدالة التى تميزت عند الملاحظة وتكوين نماذج منطقية جديدة بأن تشرح بقية الظواهر بدقة وقوة، وقابلة للتحقق من صدقها بشكل عملى محدد، وفى هذه المرحلة ينبغي أن نستلهم روح علم الرياضيات المتخصص فى النماذج كما استلهمنا روح المؤرخين فى المرحلة الأولى.

لكن لابد من التمييز اليقظ دائما بين هاتين المرحلتين بحيث لا تختلطان على الإطلاق، والقاعدة الأساسية فى المرحلة الأولى هى أنه ينبغي ملاحظة الوقائع ووصفها بدقة دون السماح للأحكام النظرية المسبقة بالتدخل لتغيير طبيعتها أو أهميتها، ويقتضى ذلك أن تدرس الوقائع فى نفسها وتحدد العمليات التى أدت إلى إنتاجها بحيث يضم كل تغيير يلاحظ فى نقطة معينة إلى ظروف الظاهرة كلها.

أما بالنسبة للمرحلة الأخرى فلا بد أن ندرك أنه لشرح مجموعة من الظواهر يمكننا أن نتصور نماذج عديدة؛ لكن أفضلها دائما سيظل هو النموذج الحقيقى الذى يتسم عادة بالبساطة ويتوافر فيه شرط مزدوج؛ هو ألا يأخذ فى اعتباره أية وقائع سوى تلك التى توضع تحت الملاحظة وأن ينطبق عليها جميعا؛ أى أنه لابد أن يكون جامعا مانعا^(١).

ويلاحظ بعض الباحثين أن إطلاق اسم المراحل على هذه العمليات ليس دقيقا بالقدر الكافى؛ إذ يترتب عليه تصورهما كحركتين منفردتين تسيران فى اتجاه واحد؛ بينما نجد فى حقيقة الأمر أنها عملية ذبذبة مستمرة تتحرك من المحدد إلى المجرد ثم لا تلبث أن تعود إلى المحدد لتنتقل إلى المجرد مرة أخرى وهكذا دواليك، فهى فى الواقع حركة فى اتجاهين بين المعروف والمجهول أو بين المتغير الظاهر والثابت

(١) انظر كتاب «الأنثروبولوجيا البنائية» المشار إليه من قبل ص ٢٥٢.

الكامن، ولا تصبح النظرية ذات قيمة إلا إذا تكونت اعتمادا على الوقائع الملاحظة التى تقارن بها فى نهاية الأمر، وبهذا تحل مشكلة التقابل بين البنية والأحداث، فكلاهما واقعى وكلاهما موجود فى الخارج، ويقوم الذهن بالتمييز بينهما كى يفهم الأحداث ويشرحها ببنيتها التى لا تستنفد جميع مظاهرها.

على أن ممارسة هذا المنهج العلمى الذى ينقلنا من المعلوم إلى المجهول ويشرح لنا الوقائع بالكشف عن طبيعتها العميقة ليس سهلا ولا ميسورا، فهو يتطلب ممن يقوم به أن يكون مسيطرا على مادته وأن يكون قوى الحدس، وهذه هى الصفات التى تميز أصحاب النظريات الكبرى من الباحثين العاديين. ويتميز هذا المنهج بطابعه المقارن، فهو يقتضى المقابلة الدقيقة بين الوقائع الدالة وغيرها والقدرة على التقاط النوع الأول لاكتشاف العناصر المشتركة فيه الصالحة لأن تؤخذ أساسا لتكوين النموذج المنشود، ولا شك أن هذا المنهج يتميز بالطموح النظرى الكبير لأنه ينحو إلى التعميم وينتقل من الأحداث إلى البنية ومن البنية إلى شرح الثقافة فى جملتها ومن تحليل طبيعة الثقافة إلى استجلاء كنه الروح الإنسانى نفسه والطبيعة من حوله. وهنا تكمن فلسفة «ليفى سترأوس» وخاصة فى اتجاهه إلى استنكار فكرة التطور واعتزازه بوحدة الروح الإنسانى الأصيل وذلك من خلال نظريته فى توازى مستويات التفكير؛ إذ يرى أن فكر الشعوب التى تسمى بالبدائية الذى يعتمد على العناصر الأسطورية السحرية ويوصف أحيانا بأنه «متوحش» إذا قورن بالفكر الناجم عن العلوم المعاصرة والذى يصفه ساخرا بأنه فكر «مستأنس» لا يمثل درجة أدنى منه أو مختلفة عنه فى التطور الروحى الإنسانى، فالثانى لا يعد «أعقل» من الأول، وإنما يعتبر كلاهما شكلا مختلفا من الفكر العلمى، وهذا الاختلاف إنما هو نتيجة لوجود وظيفة واحدة على مستويين متباينين من الناحية الإستراتيجية فحسب. حيث نجد أن العالم الطبيعى يتم امتصاصه فى الفكر المتوحش كشئ محدد، بينما يقترب منه الفكر المستأنس كشئ مجرد، ويتميز النوع الأول بقدرته الشمولية حيث يحتضن العالم ككل ثابت متطور فى الوقت نفسه، ومن هنا فهو يتميز بخواصه اللازمية، ويختلف عن الفكر المستأنس الذى يعتمد أساسا على المعرفة التاريخية^(١).

(١) انظر : Parain, Charles, "Estructuralismo e historia en" Estructuralismo y Marxismo" Trad. : Barcelona 1973, P.78.

تقسيمات النماذج الاجتماعية :

يميز «ليفى سترأوس» بين نوعين من النماذج طبقا لعلاقاتها بمستوى الظواهر نفسها، فالنماذج التى تقع عناصرها المكونة لها على نفس مستوى الظواهر تسمى نماذج آلية. أما تلك التى تقع عناصرها على مستوى آخر فهى نماذج إحصائية، ولنأخذ مثلا على ذلك قوانين الزواج، ففي المجتمعات البدائية قد تتمثل هذه القوانين فى شكل نماذج يبدو فيها الأفراد بالفعل موزعين على أنواع القرابة أو العائلات، وهذه هى النماذج الآلية، بينما لا يمكن أن نجد هذه النماذج فى مجتمعاتنا المعقدة حيث يتوقف الزواج على اعتبارات عامة أخرى منها حجم المجموعات التى ينتمى إليها أزواج المستقبل والسيولة الاجتماعية بينها وكمية المعلومات التى تتوافر لدى كل منها عن الأخرى وهكذا، ولكى نحدد قوانين نظام الزواج فيها لابد من اللجوء إلى الدراسات التى تكشف عن نموذج ذى طابع إحصائى.

وهناك مشكلة متوسطة بين هذين النوعين من النماذج، فبعض المجتمعات - ومنها مجتمعنا - يستخدم نموذجا آليا لتحديد المحارم فى الزواج، وآخر إحصائيا لتحديد الزيجات الممكنة؛ ومهمة البحث البنائى هى دراسة المستويات المختلفة للواقع لتحديد المستوى الذى يتميز بقيمة إستراتيجية خاصة والذى يمكن تمثيله بنموذج معين، على أن من الممكن اعتبار الظواهر نفسها آلية أو إحصائية طبقا لنقطة الرصد التى يتخذها الباحث، وهذه حقيقة معروفة فى العلوم الرياضية والطبيعية، وكذلك فى العلوم الإنسانية يمكن للباحث أن يتخذ هذا الموقف، ففي دراسة ظاهرة الانتحار مثلا يمكن اتخاذ المنظورين معا؛ فمن ناحية يستطيع الباحث أن يحلل حالات الأفراد المتتحررين لمعرفة النماذج الآلية المحددة للانتحار التى تتوقف على شخصية المتحرر وتاريخه وخصائص الطوائف التى ينتمى إليها، كما يستطيع تكوين نماذج إحصائية تعتمد على كثرة حالات الانتحار خلال زمن معين أو بين أوساط خاصة، ومن هنا يكون بوسعنا أن نعزل مستويات مختلفة فى الدراسة البنائية لدلالة الانتحار ونقوم بتكوين بعض النماذج التى يمكن التحقق من صحتها بالنسبة لما يلى :

١ - أشكال الانتحار المختلفة .

٢ - المجتمعات المختلفة .

٣ - أنماط الظواهر الاجتماعية .

ولا يتوقف التقدم العلمى على مجرد تحديد خصائص المستويات المختلفة ؛ وإنما على اكتشاف مستويات لم تكن معروفة من قبل ؛ وتحديد النموذج ذى القيمة الإستراتيجية فيها ؛ وهذا نفسه ما أتاح لعلم إنسانى آخر فرصة التقدم الكبير فى العصر الحديث ؛ وهو علم النفس الذى اكتشف نموذجاً جديداً لبحث ظواهره يتمثل فى دراسة الحياة النفسية للإنسان فى شمولها وتشابك مستوياتها^(١) .

ومن ناحية أخرى يرى «ليفى سترأوس» أن أى نموذج قد يكون شعورياً أو لا شعورياً دون أن يؤثر هذا فى طبيعته ، وكل ما يمكننا أن نقوله هو أن البنية المنغمرة بشكل سطحى فى اللاشعور تجعل من المحتمل وجود نموذج يخفيها - كأنه شاشة حاجزة - عن الوعى الجماعى ، وتسمى النماذج الشعورية عادة قواعد أو قوانين ، وتعتبر من أفقر أنواع النماذج لأن وظيفتها لا تتمثل فى عرض محاور المعتقدات والعادات وإنما فى المحافظة عليها وإبقائها ؛ وهنا يواجه التحليل البنائى الاجتماعى مفارقة واجهها اللغويون من قبل ، وهى أنه كلما كانت البنية الظاهرة خالصة كان من الأصعب إدراك البنية العميقة نتيجة للنماذج الواعية المشوهة التى تمثل عائقاً يحول بين الملاحظ وموضوع ملاحظته .

على أنه يجب على الباحث أن يأخذ فى اعتباره دائماً هذه القوانين الاجتماعية لأنها هى الحصيلة الثقافية التى تساعد على الوصول إلى البنية سواء كانت قريبة منها أو بعيدة عنها ؛ إذ إن الأخطاء المقصودة التى تجعلها بعيدة عن هيكل البنية الاجتماعية تعتبر مادة أولية ضرورية ينبغى عليه أن يفسرها ويدمجها فى نظمه ، ومن هنا فإن النماذج الواعية لا تقل أهمية عن النماذج اللاشعورية فى احتمال إفضائها إلى البنية الحقيقية^(٢) .

(١) انظر المرجع السابق عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص ٢٥٤ .

(٢) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٦١

مستويات التواصل البشرى :

يتم التواصل البشرى فى أى مجتمع - عند «ليفى ستراوس» - على ثلاثة مستويات مختلفة، هى تواصل النساء وتواصل الثروات والخدمات وتواصل الرسائل، ومن هنا فإن دراسة نظم القرابة والاقتصاد واللغة تتسم بكثير من الخصائص المشتركة، فهى تخضع لنفس المنهج وتختلف فحسب طبقا للمستوى الإستراتيجى لكل منها فى نطاق عالمها المشترك، بالإضافة إلى أنها لا تقع على الدرجة نفسها من سلم القيم العام.

ولو درسنا هذه الأشكال الثلاثة من التواصل بالنظر إلى شيوعها فى مجتمع محدد لوجدنا أن تبادل النساء يختلف عن تبادل الرسائل من ناحية الحجم والحركة فالزواج له إيقاع بطيء بالنسبة لإيقاع اللغة الشديد السرعة، ويمكن شرح هذا الفرق ببساطة؛ إذ إن الموضوع والمحمول فى الزواج من نفس الطبيعة - وهما الرجل والمرأة - أما اللغة فإن المتحدث يختلف فى طبيعته عن الكلمات التى يستعملها ولا يمكن أن يختلط بها، فنحن أمام تقابل مزدوج هو : الشخص / الرمز من جانب والقيمة / الرمز من جانب آخر، مما يجعلنا ندرك بوضوح الوضع الأوسط للتبادل الاقتصادى بالنسبة للنوعين السابقين، فالثروات والخدمات ليست أشخاصا مثل النساء، ولكنها تختلف عن الحروف من ناحية أن لها قيمة مستقلة، ومع أن هذه الثروات ليست رموزا ولا علاقات فإننا نحتاج إلى رموز وعلامات كالعملة والأوراق المالية كى نتبادلها عندما يصل النظام الاقتصادى إلى درجة معينة من التعقيد.

وقد يسفر المستقبل عن نوع من التنسيق بين الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلم الاقتصاد وعلم اللغة لتكوين علم جديد هو علم التواصل الذى سيتمثل عندئذ فى وضع قواعد التواصل بغض النظر عن طبيعة العناصر المشتركة فيه سواء كانت أفرادا أو جماعات^(١).

(١) المرجع السابق ص ٢٧٠

دراسة قيم المخالفة فى الحكايات الشعبية :

ولتوفر الآن على دراسة بعض النماذج التطبيقية التى قدمها «ليفى سترافوس» فى بحوث مستفيضة تستغرق مجلدات طويلة بعد أن التقطنا الخطوط العامة لمنهجه ، ولا مناص من أن يتسم عرضنا بالإيجاز والتركيز إلى أبعد الحدود .

يستقى المؤلف مادته من أساطير وحكايات الهنود الأصليين فى القارة الأمريكية ويرى أن الأعمال نفسها تنسب فيها إلى حيوانات وشخصيات مختلفة ، مثل ذلك ما ينسب لبعض الطيور كالنسر والبومة والغراب ، فهل يترتب على هذا أننا نستطيع أن نطبق عليها منهج «بروب» فى التمييز بين الوظائف الدائمة والشخصيات المتغيرة؟ ثم لا يلبث أن ينتهى بعد التحليل إلى أنه لا يمكن تطبيق هذا المنهج هنا لأن كل شخصية لا تمثل عنصرا فارغا يستطيع التحليل البنائى أن يقف أمامها ويقول لها «لن تذهبى إلى أبعد من هذا» ، فالحكاية لا تشتمل على بيانات عن نفسها ، وهنا يمكن أن تقارن الشخصية بكلمة نعثر عليها فى إحدى الوثائق لكننا لا نجد تفسير لها فى أى معجم أو قاموس ، أو تقارن باسم علم فى أنها خالية من الدلالة التى يضيفها السياق ؛ لأن فهم كلمة ما فى الحقيقة إنما هو إجراء نوع من المبادلات عليها فى جميع سياقاتها ، وفى حالة الأدب الشعبى الشفوى تتمثل هذه السياقات فى مجموعة اختلافات الروايات ؛ أى فى هذا النظام المحدد من التوافقات والمخالفات الذى تتميز به المجموعة المتبادلة .

ونعود إلى النموذج الأمريكى فنجد أن النسر يظهر نهارا والبومة تظهر ليلا بما يسمح بأن نحدد النسر كبومة نهارية والبومة كنسر ليلى ، وهذا يعنى أن التقابل المناسب هنا إنما يقوم بين الليل والنهار ، ولو كان الأدب الشفوى الذى ندرسه حيثئذ ذا طابع أنثروبولوجى عريق فإن هناك سياقات أخرى توضحه مثل الشعائر والمعتقدات الدينية والتطير وبعض المعارف الإيجابية الأخرى ، وعندئذ سنلاحظ أن كلا من النسر والبومة يعترضان معا أو يقابلان معا الغراب باعتبارهما طيورا جارحة بينما يأكل الغراب الجيفة ، كما أنهما يتقابلان فيما بينهما فى علاقتهما بالليل والنهار كما سبق ، ونلاحظ أيضا أن البط يقابل الثلاثة بفضل علاقة تقابل أخرى بين السماء والأرض من جانب والسماء والماء من جانب آخر ، وعندما نمضى قدما فى هذا السبيل فإننا نصل حيثئذ إلى تحديد «عالم الحكاية» قابل للتحليل فى مجموعات زوجية من

التقابلات التي يمكن توفيقها بالنسبة لكل شخصية، ولا تمثل الشخصية حينئذ ماهية ما بقدر ما تمثل «مجموعة من القيم الخلافية» على حد تعريف علماء اللغة (١).

دراسة نظم الطعام بنائيا :

ينطلق «ليفى سترأوس» من بعض نماذج «جاكوبسون» الصوتية - وخاصة تلك التي يقدمها العالم اللغوى على شكل مثلثات - لبنى هيكلا نموذجيا لنظام الأغذية الأولى فى المجتمعات التي تسمى بدائية، ملاحظا دائما أنها أساس المجتمعات المعقدة ولا تقل عنها تحضرا، وأن الطهو كاللغة لا يمكن أن يخلو منه مجتمع ما لأنه نشاط عالمى، ويضع مثلث الطعام الأول من ثلاثة أشياء : النيئ والمطبوخ والمتعفن، قائلا «من الواضح بالنسبة للطهو أن النيئ هو الطرف غير الموسوم، بينما نجد أن الطرفين الآخرين موسومان بشدة، أحدهما وهو المطبوخ يعتبر تحولا ثقافيا للنيئ، بينما يعتبر المتعفن تحولا طبيعيا، ومن هنا فإنه يكمن تحت هذا المثلث تقابل مزدوج بين المصنوع وغير المصنوع من جانب، وبين الثقافة والطبيعة من جانب آخر» (٢).

ولا تنطبق هذه الملاحظات على المطبخ البدائى فحسب، وإنما على نظام الطهو المتحضر أيضا الذى يستخدم التخمر وغيره كوسيلة للاستفادة بالمتعفن ويكتشف القيمة الغذائية للنيئ. واعتمادا على هذا المثلث الأساسى تقوم أشكال عديدة من التآلف بين النيئ والمطبوخ والمتعفن، ولناخذ مثلا المطبوخ بنوعيه، المشوى والسلوق فنجد أن الشواء يتعرض للنار بشكل مباشر بينما يعتبر السلوق بعيدا عنها بدرجتين : الماء الذى يغلى فيه والإناء الذى يحتويهما معا، ونتيجة لهذا يمكننا أن نقول إن السلوق يعتبر استخداما ثقافيا مركبا لأنه يقتضى أولا وجود الإناء وهو أداة ثقافية على اعتبار أن الثقافة هى التي تخلق الوسائط بين الإنسان والطبيعة كما يقتضى غلى الماء كوسيلة وسيطة أيضا بين الطعام والنار، وكلاهما لا وجود له فى حالة الشواء (٣).

(١) راجع الفصل الذى كتبه «ليفى سترأوس» فى مقدمة البنائية عن «البنية والشكل» ص ١٤١ .

(٢) انظر: Levi-Strauss, "Mythologiques :Le Cru et le cuit, Plon 1964 Trad. Mexico 1969, P.86.

(٣) انظر نفس المصدر السابق ص ٩٧ .

ومن هنا برزت الفكرة الشهيرة عالميا والتي تقول بأن الشواء سابق من الوجهة التاريخية على الطهو .

وإذا كان هذا هو الموقف بالنسبة للتقابل بين الطبيعة والثقافة فماذا يحدث إذن في التقابل بين المصنوع وغير المصنوع؟ يلاحظ الباحث أن هناك بعض الملامح الخلافية التي تتدخل في تكييف هذا الأمر؛ إذ إن ثمة لونا من التشابه بين المشوى والنيء من ناحية المسلوق والمتعفن من ناحية أخرى، فالمسلوق مطبوخ من الداخل في إناء، بينما يعتبر المشوى ناضجا من الخارج، وعلى هذا فأحدهما يثير صورة شكل أجوف بينما يثير الآخر صورة شكل محدب، ومن هنا فالمسلوق يعتبر استخداما منزليا حميما لمجموعة محددة، بينما يعد المشوى استخداما خارجيا يقدم لمدعوين، على أن هناك طرفا آخر في هذا المثلث هو المدخن القريب من المطبوخ لاستخدام الإناء فيه، لكن بينما يستمر الإناء في الطهو سرعان ما يستغنى عنه المدخن، مما يؤدي إلى تقابل آخر بين الدائم/ المؤقت، وعلى عكس ما يحدث بالنسبة للإناء تشير النتائج إلى أن المدخن أطول عمرا من المطبوخ مما يقلب العلاقة بينهما من حيث الاستمرار والتوقيت، على أن هناك عنصرا مشتركا بين المدخن والشواء وهو الهواء، مما ينتهي إلى تقابل آخر مزدوج بين تلك العناصر: القرب من النار بالنسبة للشواء / يقابل البعد عنها بالنسبة للمدخن، والسرعة في الأول / يقابلها البطء في الثاني، ثم لا نلبث أن نكتشف دائما من خلال هذه التقابلات العلاقة بين الثقافة والطبيعة .

وينتهي «ليفى سترأوس» من كل ذلك إلى رسم بياني على شكل مثلث يمثل الطبيعة فيه عنصران هما الماء والهواء، «ويتم تصور الحدود بين الطبيعة والثقافة فيه على أنها موازية لمحورى الماء والهواء، وتتمثل فى الوسائل الوسيطة . ومن هنا يوضع المشوى والمدخن فى جانب الطبيعة، أما بالنسبة للنتائج فإن المدخن ينتقل إلى جانب الثقافة ويوضع المسلوق فى جانب الطبيعة، وتشير علامتا ناقص (-) وزائد (+) إلى غيبة الماء والهواء أو قلة استعمالهما فى الحالة الأولى أو وجودهما فى الحالة الثانية :



واعتمادا على هذه البنية الأولى يمكن تحليل توافقات عديدة تتناول أصناف الطهو والإنضاج الأخرى مثل القلى والطهو بالفرن وبالتقلية وبالبخار وبالتمليح، وينتهى الباحث من كل ذلك إلى أنه «انطلاقا من كل حالة وخاصة يمكن اكتشاف حقيقة مهمة وهي أن نظام الطهو والإنضاج في مجتمع ما يعتبر لغة تترجم بنيته لا شعوريا وتعكس التناقضات والأوضاع المختلفة بداخله»^(١).

التحليل البنائي للأسطورة :

- يعتمد تحليل الأسطورة بنائيا عند أصحاب هذا المنهج على المبادئ التالية :
- ١- إذا كانت الأسطورة ذات معنى فإنه لا يمكن أن يتوقف على العناصر المنعزلة التي تدخل في تركيب معين ؛ وإنما يتوقف معنى الأساطير على الطريقة التي تتألف بها عناصرها المكونة لها.
- ٢- تنتمي الأسطورة إلى مستوى اللغة وتمثل جزءا مندرجا فيها، بيد أن هذه اللغة - كما تستخدم في الأسطورة - تتسم بخصائص تميزها عن الاستعمالات الأخرى .
- ٣- هذه الخصائص لا بد أن نبحت عنها في مستوى أعلى من مستوى الاستخدام العادى للتعبير اللغوى، أى أنها بطبيعتها أشد تعقدا وتركيبا من الخصائص التي تتمثل في أى تعبير لغوى آخر.

(١) انظر المصدر السابق ص ١٤٦ .

وعندما نسلم بهذه المبادئ الثلاثة - ولو على سبيل الفرض - فإننا نستخلص منها نتيجتين أساسيتين :

(أ) أن الأسطورة - كأي كيان لغوي - تتشكل من وحدات داخلية في تكوينها .

(ب) أن هذه الوحدات المكونة تشمل تلك الوحدات الأخرى التي تدخل عادة في تكوين بنية اللغة من صوتية وصرفية ودلالية ؛ لكن علاقتها بها تشبه علاقة الوحدات الدلالية بالصوتية والصرفية ؛ حيث يختلف كل شكل عما يسبقه بدرجة أعلى من التعقيد . ومن هنا فإننا نطلق على وحدات الأسطورة - وهي أشدها تعقيدا - الوحدات المكونة الكبرى .

لكن ماهي الطريقة التي نتبعها كي نتعرف على هذه الوحدات المكونة الكبرى ونعزلها؟ لابد أننا ندرك أنها لا تندمج في الوحدات الصوتية أي الحروف ولا في الوحدات الصرفية ولا في الدلالية ، ولكنها توجد على مستوى أعلى منها ، وإلا فإن الأسطورة لن تتميز حينئذ عن أي نوع من القول اللغوي ، وبهذا يصبح من الضروري أن نبحث عن هذه الوحدات على مستوى الجمل .

ويمكننا في المرحلة الأولى من البحث أن نسير على هدى التجربة والخطأ متبعين المبادئ العامة للتحليل البنائي في جميع أشكاله وهي : الاقتصاد في الشرح ووحدة الحل وإمكانية بناء المجموع انطلاقا من الأجزاء وتوقع التطور اللاحق ابتداء من البيانات الحالية .

ويستخدم «ليفى سترأوس» «التكنيك» التالي : يقوم بتحليل كل أسطورة بشكل مستقل ويترجم تتابع الأحداث فيها بأقصر قدر ممكن من الجمل ، ثم يكتب كل جملة في بطاقة تحمل رقما يشير إلى موقعها من الحكاية ، ويلاحظ حينئذ أن كل بطاقة ستتمثل في إسناد محمول إلى موضوع أو حدث إلى فاعل أو مسند إليه ؛ أي أن كل وحدة كبرى ستصبح بطبيعتها «علاقة» . بيد أن هذا ليس كافيا لأن علماء اللغة يعرفون أن كل الوحدات التي يتكون منها نظام ما - مهما كان المستوى الذي تعزل فيه - تتمثل في علاقة ؛ فما هو إذن الفرق بين الوحدات الكبرى وغيرها؟

ومن ناحية أخرى فإن هذا المنهج يتم تصوره دائما في زمن مطرد لأن البطاقات مرقمة طبقا لموقع أحداثها في الحكاية؛ وهذا يتعارض مع طبيعة الزمن في الأساطير الذي يتميز بالاطراد وعدم التابع معا أو بالثبات والتطور في الوقت نفسه.

وتقوده هذه الملاحظات إلى افتراض آخر يصحح مسار البحث ويضعنا في قلب المشكلة، وهو أن الوحدات المكونة الحقيقية للأسطورة ليست هي العلاقات المنفصلة وإنما مجموعة أو كتل من العلاقات، وأن تألف أو تركيب هذه المجموعات في أشكال معينة هو الذي يجعلها تكتسب وظيفتها الدلالية، ومن هذه الوجهة التي يدخل فيها عنصر الزمن وحركته فإن العلاقات الناجمة عن المجموعة نفسها يمكن أن تبدو متباعدة بفواصل طويلة، ولكن إذا استطعنا وضعها في مجموعات طبيعية أمكننا أن ننظم الأسطورة في نظام يعتمد على نموذج جديد من الإشارة الزمنية، إذ يشمل عندئذ على بعدين : فهو من ناحية زمني متحرك ومن ناحية أخرى ثابت متوقف، أى تتمثل فيه حينئذ خصائص كل من اللغة والكلام معا^(١).

تحليل أسطورة أوديب :

نظرا لأهمية هذه الأسطورة في كل من الفكر القديم والحديث - ويكفى أن نتذكر بالنسبة لهذا الأخير بحوث فرويد ومدرسته - فقد عمد «ليفى شتراوس» إلى تطبيق منهجه عليها واضعا أحداثها بترتيب جديد بحيث يمكن قراءتها كحكاية من اليمين إلى اليسار، كما يمكن معرفة تشابه وحداتها الدلالية بقراءتها في أعمدة من أعلى إلى أسفل فلو كان علينا أن نحكى الأسطورة لم نأخذ في اعتبارنا وضعها في أعمدة وقرأناها كالمعتاد في خطوط عرضية متتالية، لكن إذا حاولنا فهمها بعمق كان علينا أن نقرأها طوليا من عمود إلى آخر على اعتبار أن كل عمود يمثل وحدة متكاملة :

(١) انظر كتاب «ليفى شتراوس» المشار إليه من قبل عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص ١٩٠

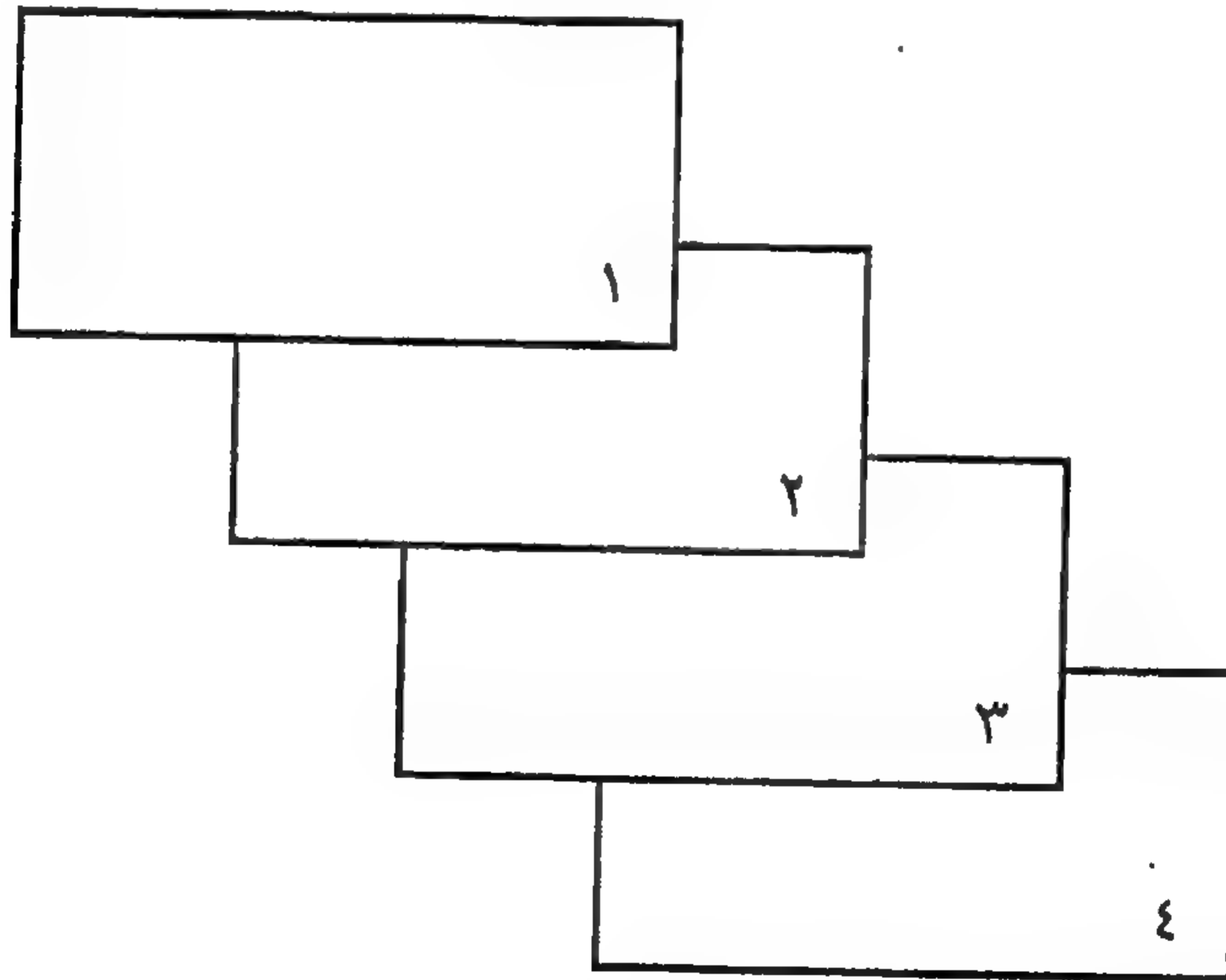
- فالعمود الأول يشير إلى علاقات القرابة المراجعة .
 - والعمود الثانى يشير إلى علاقات القرابة المهذرة .
 - والعمود الثالث يشير إلى سيطرة الإنسان على القوى الطبيعية .
 - والعمود الرابع يشير إلى خضوع الإنسان جزئيا للقوى الطبيعية .
- ويتميز هذا المنهج بأنه يحررنا من صعوبة كانت تمثل أهم العوائق التى تحول دون التقدم فى دراسة الأساطير ، وهى البحث الدائب عن الرواية الأصلية للأسطورة فى شكلها البدائى ، فهو يقترح بديلا لذلك تحديد كل أسطورة بمجموعة رواياتها ، ومعنى هذا أن الأسطورة تظل لها هذه الصفة مادام المتلقى يأخذها بهذا الاعتبار ، وهكذا توضع أسطورة أوديب فى اللوحة التالية :

٤	٣	٢	١	اتجاه القراءة
لا بدوكس والد لابو = أعرج لابو والد أوديب = أعسر أو أشول	قدموس يقتل التين أوديب يقضى على أبى الهول	سكان اسبرطة يقضى بعضهم على بعض . أوديب يقتل أباه لايو يقتل إيتوكليس أخاه بولينس	قدموس يبحث عن أخته التى اختطفها زيوس يتزوج أوديب من أمه جوكاستا أنتجونا تدفن أخاها بولينس ناقضة قرار التحريم .	العلاقات ↓ أحدوثة جديدة

الحل البنائي لمشكلة تعدد الروايات :

ما دامت الأسطورة تتكون من مجموعة من الروايات فإن التحليل البنائي يضعها جميعا على قدم المساواة. ومن هنا ينبغي لنا أن نضع لكل رواية لوحة يبرز فيها كل عنصر بشكل يسمح لنا بمقارنته بنظيره في اللوحات الأخرى، ما يضعنا أمام مجموعة من اللوحات التي تختص كل واحدة منها برواية وتشمل بعدين، إذ يمكن مقارنة كل عنصر بنظيره، وبوسعنا أن نضع هذه اللوحات بعضها فوق البعض بطريقة متوازية تنتج لنا في نهاية الأمر مجموعة ثلاثية الأبعاد يمكن قراءتها بإحدى طرق ثلاث : من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل ومن الأمام إلى الخلف، أو بالعكس في كل هذه الاتجاهات.

ولن تتطابق هذه اللوحات حرفيا في كل شيء، لكن التجربة تدلنا على أن اختلاف الروايات الذي لا نستطيع إغفاله يتميز بعلاقات متبادلة ذات دلالة تسمح لنا بأن نخضع المجموعة لبعض الاعتبارات المنطقية ووجوه التبسيط المتتالية التي تقودنا في نهاية الأمر إلى القانون البنائي للأسطورة التي ندرسها، والشكل التالي يوضح كيفية تركيب هذه اللوحات كما يصورها «ليفى سترأوس» :



وعلى هذا فإن المنهج البنائي لا يعترف بروايات أصلية حقيقية وأخرى فرعية محرفة، بل يعتبر أن جميع الروايات تنتمي بالتساوي إلى الأسطورة، وهو بذلك

يتفادى عقم المنهج المقارن التاريخى فى دراسة الأساطير الأنثروبولوجية الذى يعمد إلى اختيار روايات ممتازة ويقطع بتفرع الأخرى عنها بدلا من أن يختبرها جميعا بشكل دقيق، ومنذ اللحظة التى يدرس فيها الباحث التحليلى البنائى تغييرا فى أسطورة ما كما تتداولها إحدى القبائل أو إحدى القرى فإنه يشرع فى وضع هيكل ذى بعدين على الأقل، ثم لا يلبث تعدد هذه التغييرات أو تلك القبائل والقرى أن يؤدى إلى تعدد الأبعاد بشكل متزايد مما يجعل التحليل الذى يعتمد على الحدس والظن غير كاف ويجبر الباحث على تكوين أنظمة متعددة الأبعاد لدراسة هذه الأساطير.

ويتصل هذا المنهج بمشكلة البنية الدائمة والتاريخ التى سنعرض لها فيما بعد، وينتهى إلى أن البنية الدائمة ليست سوى استمرار الأسطورة من خلال رواياتها المتعددة مما يقتضى من الباحث أن يرصد الوحدات الدائمة وقواعد التوافق والتحول بين العناصر المتخالفة، ونعتقد أنه أصلح المناهج لتناول عديد من قضايانا فى الأدب العربى، مثل قضية اختلاف الروايات فى العصر الجاهلى وبعض الحكايات الشعبية على وجه الخصوص.

ونظرا للتشابه الواضح للوهلة الأولى بين منهج «بروب» فى تصريف القصة الخيالية ومنهج «ليفى سترأوس» فى تحليل الأساطير الشعبية فقد اتهم هذا الأخير بأنه قد استقى طريقته من الأول، ورد على هذا الاتهام بأمرين:

أحدهما أنه لم يتيسر له أن يطلع على كتاب «بروب» إلا من الترجمة الإنجليزية التى صدرت عام ١٩٥٨ أى بعد أن كان قد كتب أهم أعماله التى شرح فيها منهجه، لكنه فى الوقت نفسه يعترف بأمانة ودقة أنه ربما تكون شخصية «جاكوبسون» قد لعبت دورا خطيرا فى إلهامه طرفا من هذا المنهج؛ إذ إنه تولى خلال الأربعينيات نشر مبادئ الشكلية الروسية كتمهيد للبنائية الحديثة.

أما الأمر الآخر فهو التمييز القوى الحاسم بين الشكلية والبنائية ما يجعلنا لا نغفل أن التشابه المبدئى بينهما فى الخطوات المنهجية لا يلغى الفوارق الجوهرية بينهما التى أشرنا إليها من قبل^(١).

(١) انظر صفحة ١٥٩ من هذا البحث وما يليها.

تطبيق المنهج على علم الاجتماع :

وإذا كانت الأنثروبولوجيا - وخاصة على يد «ليفى ستراوس» - قد اعتمدت على المقولات الدلالية واستخدمت تحليل القيم الخلافية للوصول إلى تحديد المنطق الاجتماعى فإن هذا المنهج نفسه قد بدأ تطبيقه أيضا فى دراسة المجتمعات التاريخية المعروفة . وتبقى بعد ذلك مشكلة طبيعة هذا المنطق الصورى ، فبعض الباحثين اعتمادا على النموذج اللغوى يعتقدون أنه ثنائى فى جوهره ؛ إذ إن العقل لا يكف عن عقد مفارقات ثنائية حتى ولو اتسمت بالمرونة ، فهناك مجتمع يضع الأبيض فى مقابل الأسود ، بينما يقوم مجتمع آخر بوضع الأسود اللامع مقابل الأسود العادى المنطفىء ، وقد تمتع هذا المنهج الثنائى بالقبول التام فى علوم الأصوات والطبيعة والأجهزة العصبية ، وإن كان بعض الباحثين يضع له الحدود والشروط ويعترف بالحالات الوسيطة أو المحايدة ؛ أو حالات الصفرة كما يسمونها ، ويتساءل البعض الآخر عما إذا كانت المجتمعات التاريخية المتطورة قد نمت لونا من المنطق أشد تعقيدا وخصوصية وتشابكا من هذا المنطق البدائى الثنائى ، وطورت نوعا من الخطوط المتوازية المنتظمة العامة ، وعلى هذا فإن مهمة علم الاجتماع الحديث تصبح التقاط هذا المنطق ومعرفة زواياه وخفائيه ونماذجه وأنماطه ، انطلاقا من الواقع وانتهاء إلى البنية^(١) .

دراسة اجتماعية اللغة بنائيا :

استطاع المنهج البنائى عند تطبيقه على ميدان اجتماعية اللغة أن يسهم بإضافات مهمة إلى هذا الحقل وأن يصل إلى تحديد القواعد الاجتماعية لاستخدام اللغة ونماذجها وشروطها وأهدافها كاشفا عن شبكة العلاقات القائمة بين جميع هذه الجوانب ، وقد ظهر أثر ذلك بوضوح عند تطبيق علم اجتماع اللغة الوصفى

Barthes, Roland, Sociologia Y sociologia. Trad. en "Estructuralismo y Sociologia" Buenos Aires 1973 P.16.

(١) انظر :

على التكيف الاجتماعى للأطفال، فالنظرية اللغوية تشغل عادة بكفاية الطفل ومهارته فى اكتساب اللغة وكيفية إدراكه وتمييزه لأنواع الجمل المختلفة، لكن هذا الطفل الذى يساوى بين أنواع الجمل لا يلبث أن يصبح مخلوقا اجتماعيا شائها؛ إذ إن من الواجب على الطفل السوى أن يكتسب مع النظام النحوى للجمل نظاما آخر يرشده فى استعمالها، وأن يأخذ فى اعتباره الأشخاص والأماكن والأغراض وكيفية الاتصال الخاصة بكل منها والمواقف والمقامات المميزة لها وفى هذا الجانب بالذات تكمن قدرة الطفل اللغوية الاجتماعية ومهارته للاشتراك فى مجتمع ما، لا كمتحدث وإنما كعضو يتواصل مع الآخرين، ولا بد أن تصلح نظرية علم اجتماع اللغة الوصفى لتحليل هذه العمليات المعقدة وشرحها بطريقة بنائية.

ومن هنا فإن الطريقة التقليدية فى دراسة اللغة أولا وملاحظة سياقها الاجتماعى بعد ذلك تعتبر غير مجدية؛ إذ إن الخاصية المميزة لعلم اجتماع اللغة هى أنه يدرس اللغة انطلاقا من رحم المجتمع لا من الاستخدام الفردى وحدوده التى يضيع عندها قدر كبير من التنظيم اللغوى الاجتماعى والمبادئ التى يعتمد عليها هذا العلم فى نظراته للظواهر يمكن تلخيصها فيما يلى:

- ١- تعنى العلاقة الاجتماعية اختيارا أو ابتداءا لوسائل التواصل الملائمة المحددة.
- ٢- ومعنى هذا أنه لا بد من تنظيم وسائل التواصل تلك بطريقة تجعلها لا تنفصل عن محاور العلاقات الاجتماعية.
- ٣- ويترتب على ذلك أن وسائل التواصل التى تستخدم فى العلاقات الاجتماعية هى التى تحدد طبيعتها ومدى نجاحها^(١).

(١) انظر فى نفس المصدر السابق البحث الذى كتبه Hymes, Dell بعنوان «لماذا يحتاج علم اللغة إلى علم الاجتماع» ص ٣٣.

علم المعجم كنموذج لدراسة بنائية الثقافة :

استطاع التحليل البنائي الاجتماعي أن يفيد من تطور المنطق الحديث بالاعتماد على ما يسمى بالنظم المعجمية ، ويعنون بها مجموعات الوحدات الدالة التي تتشابه عناصرها ويحدد بعضها البعض الآخر وتكتسب قيمة من وضعها داخل الكل الذي يسمى بالمجال الدلالي ، ويعتمد هذا المجال على علاقات التداعي والتقابل والتشابه التي تتجاوز بكثير علاقات التضاد والترادف المطروقة عادة في المعاجم . ويكشف المجال الدلالي عن قواعد الأبنية الثقافية على كل من المستويين التوقيتي الثابت والتاريخي المتطور ، فكيف يسهم إذن علم المعجم الحديث في استكمال مناهج علم الاجتماع التجريبي في دراسة الظواهر الثقافية؟

لابد أولاً من تجميع وتنسيق عدد ضخم من البيانات المتصلة بالظواهر الثقافية وتصنيفها طبقاً لمجالاتها المختلفة ؛ فبعضها يتصل بالثقافة العضوية والآخر بالثقافة الروحية مثلاً ، أو تقسيمها إلى ثقافة يدوية وأخرى فنية وثالثة ذهنية ورابعة اجتماعية وتنظيمها في قطاعات وأجناس مختلفة طبقاً لنوع المعرفة ومستواها وتوزيعها على أنماط وأبعاد مختلفة ؛ ثم تحديد مراتبها ودرجاتها فيما بينها واكتشاف المنطق الكامن وراء عملياتها وتطورها من خلال تحليل معاييرها وكيفية تكوين تصوراتها واستخدام اللغة الشفوية أو البصرية فيها ، كل هذا عن طريق التحليل المعجمي للحقول الدلالية المتصلة بتلك الظواهر الثقافية ^(١) .

نموذج لدراسة الملابس كرمز طبقى :

إذا كانت العمليات الاستهلاكية أو مظاهر السلوك بصفة عامة تكتسب قيمة تعبيرية اجتماعية ، سواء تمثلت في شراء سيارة أو تجميل للمنزل أو اختيار لدراسة الأبناء فإن الملابس بصفة خاصة يتضمن قيمة رمزية عالية . ويعتبر بالإضافة إلى اللغة والثقافة من أهم الرموز المثمرة في التحليل الاجتماعي . وكما لاحظ الباحثون

(١) انظر في كتاب «البنائية وعلم الاجتماع» الفصل الذي كتبه Dumazedier, Laffre بعنوان «الأبنية المعجمية والدلالات المركبة» ص ٤٨ .

فإن «موضة» الأزياء عملية يتوافق فيها كل من الذوق الفردى والتقليد الاجتماعى معا على أساس التداعى والتعارض فى الوقت نفسه، أى تأكيد الذات باختيار الخواص المميزة لكن فى إطار «الكود» أو القانون العام لمجموعة أو طبقة معينة.

ومن الأمثلة الطريفة على ذلك ما لاحظته بعض الدارسين الاجتماعيين فى الولايات المتحدة الأمريكية من أنه كلما شاعت الأساليب الحديثة من الأزياء الباريسية فإن المنتجين يعمدون إلى تقليدها بكميات محدودة، وبالتالي غالية التكلفة، مما يجعل مصممى الأزياء الشعبية الرخيصة يقتبسون منها الخطوط التى يستطيعون إنتاجها فى مجموعات ضخمة بأسعار معتدلة استجابة لمتطلبات الطبقات الدنيا، ومن هنا فإن الملبس يصبح نظاما رمزيا مثل اللغة يخضع لمنط التقابلات الدالة. ففى قمة السلم الاجتماعى فى أمريكا نرى عائلات «نيو إنجلترا» العريقة التى تؤكد ميزات الوراثة - التى تعتمد على المحدث والدم النبيل فى مقابل المكاسب المهنية المحدثه - برفض تجديدات الأزياء الفرنسية والتمسك بتقاليد الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية فى أذواقها وتفضيلها للأصواف وأنواع «التويد» وفى أسلوب حياتها عامة، ثم نرى بعد ذلك العائلات الثرية منذ القدم وإن كانت لا تعتمد على نبل المحدث والتى تجد فى الأزياء الباريسية رمزا للثراء ولأسلوب الحياة المدنى الذى يعبر عن ظروفها الاقتصادية وأوضاعها الاجتماعية بين الطبقات العليا، مما يساعدها على أن تحدد موقفها من الطبقة السابقة لها والتالية عليها ويجعلها تبذل جهدا كبيرا للجمع بين مظاهر الرخاء والأناقة مع تفادى مزاعم أثرياء الحرب الجدد الرخيصة.

أما الطبقات الوسطى فترفض الأزياء الباريسية لجرأتها وإفراط تكلفتها وتبحث عما يوافق طبيعتها فى الأنماط التى تستفيد من خطوطها دون إسراف. ويجرص المنتجون لهذه الطبقة على أن يطرحوا فى الأسواق فى كل مدينة كمية محدودة للغاية مما يحتفظ لها بطابع الخصوصية من جانب ويجعل تكلفتها معقولة من جانب آخر نظرا لاتساع الرقعة الجغرافية التى يتم التوزيع فوقها.

ومن هنا فإن جدلية الشيوع والامتياز تشرح بوضوح أنظمة الأزياء، فأسلوب ما

ينبغي تغييره عندما يكتسب شيوعا كاملا لأنه يفقد حيثئذ قيمته كرمز مميز دال على نظام تتقابل فيه العناصر المختلفة^(١).

تحليل «بارت» البنائى للموضة :

وهذا نموذج طريف آخر قابل لتطبيق التحليل البنائى على الأزياء وبدعها أو ما اصطلح الناس على تسميته بالموضة مما يدعونا لمحاولة تعريب هذه الكلمة واستخدامها بعد استئذان مجامعنا اللغوية ، وقد قام به «رولان بارت» أكبر ناقد أدبى فى فرنسا - وربما فى الغرب - الآن ؛ وأحد أساطين البنائية فى الحقبة الأخيرة .

ويلاحظ هذا الباحث أن رأى العام يظن عادة بالنسبة للموضة أنها ظاهرة متقلبة تخضع لأهواء مصممي الأزياء وقدرتهم على الإبداع والتخيل ولا تجرى طبقا لنظام مطرد ، فهى إذن أسطورة من أساطير الخلق العفوى الرومانتيكى الذى لا يسير على قاعدة مغروفة ، والواقع أن الأمر يختلف عن هذا الظن «لأن من أهم اكتشافات علم التاريخ المعاصر إثبات أن التاريخ يتكون من مراحل ذات أطوال مختلفة متراكبة ؛ فهناك أحداث لا بد وأن تقع فى مواعيد محددة ؛ وهناك مواقف يطول أمرها وأخرى تدخل فى بنية أكبر منها وهكذا» وتاريخ الأزياء من شواهد هذه الحالات الثلاث ، فأطوال فترات هـى نماذج ملابس حضارة معينة ؛ مثل العباءة الشرقية والكيمون اليابانى والملحفة المكسيكية ؛ وهى تعد نماذج أساسية فى مجتمعاتها ؛ إلا أن هناك تنوعات مختلفة داخل هذه النماذج ؛ وتقاس فترات هذه التنوعات عادة بدورات تستمر زهاء خمسين عاما ؛ أما الحالات الثالثة - وهى تدوم فترة أقل - فتتصل بظواهر الموضة القصيرة العمر .

ومن الواضح أنه إذا كان إيقاع التغييرات فى الموضة قد اختل فى العصر الحديث فإن هذا كان نتيجة لتأثير وسائل الاتصال والاستهلاك المتزايد مما يكشف عن التغيير العميق فى البنية الحضارية للشعوب الحديثة ويؤكد دلالة تطور الملابس فى هذا الصدد .

(١) انظر الفصل الذى كتبه Bourdieu, Pierre بعنوان «الأوضاع والشروط الطبقيّة» فى كتاب : «البنائية وعلم الاجتماع» ص ٩٢ .

ويستنتج الباحث من ذلك أن اللبس يعتبر نوعاً من النشاط الذى يعطى معنى للأشياء ، وأن الوظيفة التى تقوم بها الأزياء على مر التاريخ إنما هى رمزية دالة ؛ مما يحملنا على أن نعيد النظر فى الفكرة التقليدية القائلة بأن بواعث اللبس ثلاثة : الاحتماء من الطبيعة والحياء الذى يحمل الإنسان على تغطية عريه الطبيعى ثم الرغبة فى الزينة والتجمل ولفت الأنظار ، فإنه مع صدق هذه الاعتبارات لابد أن نضيف إليها اعتباراً آخر يبدو أنه أهم منها جميعاً وهى الوظيفة الدلالية للملبس ، فالإنسان يلبس كى يمارس نشاطه الدال ، ومن هنا فإن اللبس عملية اجتماعية عميقة المغزى تقع فى قلب النشاط الجدلى للمجتمع^(١).

وعلى هذا فمن الضرورى أن نبحث عن نظام الدلالة هذا حتى فى تغييرات الموضة «ولا يوجد فى اللبس المكتوب - أى فى الأوصاف التى نجدها فى مجلات الأزياء - كلام بالمعنى البنائى للمصطلح الذى يميزه عن اللغة ؛ لأن اللبس الموصوف لا يمكن أن يعتبر تنفيذاً فردياً لقواعد الموضة ؛ ولكنه مجموعة منتظمة من الرموز والقواعد ؛ أى أنه لغة فى أشد حالاتها صفاء» .

وإذا كان هذا يبدو غريباً للوهلة الأولى فإنه ينبغى أن نتذكر أن اللبس الموصوف يشير إلى ما تضعه مجموعة مصممي بيوت الأزياء من قرارات تتصل بالخطوط العامة للملبس لا بالاستخدام الفعلى له ؛ فالوصف الكتابى للموضة يتنمى إلى مجال الدلالة لا إلى مجال الممارسة العملية . أما الأزياء المصورة - على فرض أنه لا يصحبها وصف كتابى - فهى تمثل حالة شبه نظامية للملبس وشبه واقعية فى الوقت نفسه ؛ فاللبس فى هذه الحالة ترتديه فتاة أو فتى «موديل» يتم اختيارها لخدمة فكرة الزى ؛ ونجد فى مستوى ثالث بعد ذلك الملابس الفعلية أو الواقعية التى يرتديها الناس العاديون . وعلى هذا فلغة الأزياء تتمثل فيما يلى :

١ - التقابل بين القطع المختلفة ، وهى تفاصيل يؤدى تغيير أوضاعها إلى تغيير مفهومها ودلالاتها ، فوضع «الإيشارب» على الرأس يختلف عن وضع القبعة مثلاً ولا يمكن أن تكون لهما الوظيفة نفسها أو الدلالة نفسها .

(١) انظر :

Barthes, Rolaand, (La mode et les sciences humaines) Exchanges, 1966, P.28.

٢- القواعد التي تحكم توافق القطع فيما بينها، سواء كانت قائمة بصفة طولية على امتداد الجسم أو متراكبة بعضها فوق بعض «الكلام أو الوقائع في اللبس تشمل كل ما يتصل بالاستخدام الفردي من مقاس ومستوى نظافة وجدة أو قدم وعادات شخصية وتوفيقات حرة بين القطع المختلفة» (١).

أما دلالات اللبس المكتوبة فيمكن تلخيصها في كلمات مثل «نهاية الأسبوع» أو «نزهة في الهواء الطلق» كما يمكن أن تتمثل في أوامر الموضة «لا بد من ارتداء قطعتين مختلفتي اللون هذا الشتاء»؛ وإذا كان معنى هذه الجملة الأخيرة هو الموضة نفسها فإن رفضها يعاقب بأنه «خروج على الموضة».

ويدرس «بارت» كناقذ أدبي بلاغة الموضة في تحليلات طريفة لعدة مصطلحات مثل :

— الثقافة : وقد تتمثل في عبارة مثل «هذا هو الفستان الذي كان الفنان «مانيه» يريد أن يرسمه»، وغالبا ما تكون ثقافة مدرسية عادية تشمل العلوم التي تتلقاها الفتاة العصرية في دور التعليم والتي تصل إليها من خلال وسائل الإعلام من صحف ومجلات وراديو وتلفزيون وتؤدي إلى تكوين فتاة حساسة تتابع أنباء الموضة باهتمام وتزور المتاحف والمعارض من حين لآخر وتقرأ بعض القصص الشهيرة.

— الصبغة العاطفية : وتميز اللغة العائلية الودية التي تقوم على أساس التقابل بين مصطلحين أثيرين هما الجيد والصغير، فالجيد مثل الملابس الصوفية الثقيلة يفترض فكرة معقدة عن اتقاء الطبيعة والدفع والخطوط المستقيمة والبساطة والصحة، أما الصغير فهو يحيل إلى القيم الجذابة التي تدور حول فكرة الإغراء لا الحماية، وهو لذلك لطيف وجميل ومحجب.

— الجدية : فمن الملاحظ أن بلاغة الأزياء تتسم ببعض الغموض الذي تتميز به ملابس الأطفال في المجتمعات الحديثة، فالصغار مفرطون في طفولتهم في البيت ومفرطون في جدبتهم بالمدرسة، فهم يجمعون بين الجدية والصبائية، وربما كان هذا المزاج بين الجدية والتفاهة هو أساس بلاغة الموضة للكبار أيضا، وخاصة النساء، مما

(١) انظر :

Barthe, Roland, "Elements de Semiologie" Communications 4, 1964, P.99.

يعكس وضع المرأة الغريب في الحضارة الحديثة، فهي سامية رفيعة وصغيرة طفولية في آن واحد.

— التفاصيل : يستطيع أى تفصيل صغير أن يحول الشئ البالى العتيق إلى آخر صيحة في عالم الأزياء ودون أن يكون غالى التكلفة، ولنتذكر مثلاً على ذلك ملابس الفلاحات، ومن هنا فإن الموضة تنبذ أحياناً الأشياء الثمينة المترفة وتعنى بالعناصر اليسيرة التى يتسنى لذوى الدخول المحدودة أن يحصلوا عليها، لكن باستخدام بعض الحيل الصغيرة المترفة التى تزعم أنها اكتشاف جديد، هذه التفاصيل ذات التكاليف اليسيرة هى التى تجعلها ديموقراطية فى التنفيذ أرسقراطية فى الذوق.

— السذاجة : إنهم يقدمون المرأة التى تتجه إليها الموضة على أنها بريئة خيرة لا تعرف الشر ولا الخطأ ولا المشاكل، فالموضة لا تشير إلى الحب ولا إلى المال، وإذا اعترفت بالقدرات الشرائية فلا تلبث أن تبتدع الحيل لتعديل الملابس لمجاراتها، وهى على أية حال تغرق المرأة التى تخاطبها فى عالم من البراءة واللامسؤولية الساذجة^(١).

ويطول بنا الأمر إذا عرضنا لجوانب أخرى من تطبيق النظرية البنائية فى البحوث الاجتماعية ؛ ويكفى أن نشير إلى أنه منذ أن بدأ «ليفى سترأوس» تعميق هذا التيار بقدرته التنظيرية العاتية لا يمضى أسبوع واحد دون انعقاد مؤتمر أو صدور دورية يحتل فيها هذا النوع من الدراسات مكان الصدارة، وحسبنا الآن أن نشير إلى دور هذه النظرية فى علم إنسانى آخر هو علم النفس ومدى إفادته من تطبيقها حتى الآن.

مبادئ الجشطالت ونشأة البنائية :

لعبت مبادئ «الجشطالت» دوراً مهماً فى نشأة فكرة البنية فى مرحلة عاصرت حلقة براغ اللغوية إلى حد كبير، وذلك عن طريق نظرية الشكل التى ترتبت على بعض التجارب النفسية، وقد اكتشف أصحاب هذه التجارب بطريقة واضحة أن البواعث الأولى للرغبات مركبة وليست بسيطة، وأنها تكون بنية تتمثل فى نقطة ذات أبعاد خاصة تقوم على سطح ما، وأن هذه البنية المكونة من شكل «فوق سطح» تبدو

(١) انظر كتاب «لكن نفهم البنائية» المشار إليه من قبل تأليف Fages- ص ١٠٧.

جوهرية لفهم عمليات الإحساس والتلقى ، فالمثيرات الفعلية للأجهزة العضوية إنما هي شكل ما ، أى بنية مكانية تأخذ صورة الدائرة أو زمانية تأخذ شكل الإيقاع ، وأنها مستقلة وذات درجات منتظمة ، بمعنى أن الإيقاع والنغم يظل هو نفسه حتى لو عزف عالياً «بتون» آخر وأدى إلى اختلاف بقية الأنغام .

ومن هنا فإن نظرية الشكل قد انتهت إلى أن الأجهزة الحية تتحكم فى سلوكها لا طبقاً لبواعث مجزأة وإنما طبقاً لتركيب خاص فى مجال التلقى ، فقد دلت التجربة مثلاً على أن الدجاجة كى تلتقط حبة الذرة أو القمح لا تهتدى بلونها فى ذاته وإنما بتقابلها مع السطح المختلف عنه فى البياض أو السواد ، بمعنى أن ما يؤثر على سلوك الكائن الحى ليس هو هذا اللون أو ذلك وإنما كون هذه الحبة أوضح وأعمق مما عداها ، وقد أدى هذا إلى الاعتراف بأن الجهاز العضوى كفى لتلقى رسالة ما ، لا على أنها معلومة أولية وإنما باعتبارها علاقة ، وتقوم الروابط بين العضو الحى والوسط الذى يعيش فيه على هذا النمط من تلقى تراكيب وأبنية شاملة .

على أن فكرة الشكل هذه لا تقف عند حد البواعث ، وإنما أدت إلى وصف العضو الحى نفسه وسلوكه على أساس أنها تراكيب وأبنية ، ففكرة الشكل القائم فوق سطح ما إنما هى فكرة عامة تشمل كل كائن حى ، وقد طبقت بنجاح كبير فى مجال الأمراض العصبية - وخاصة فى دراسات «جولد شتاين» - وفى مجالات علم النفس الاجتماعى كذلك ، ولا بد أن نلاحظ أن ما يميز الشكل من الباعث العادى أن هذا الأخير يتكون من مادته فحسب ، أى من هذا اللون أو ذلك النغم أو الوزن فقط ، بينما يتكون الشكل من علاقات عناصره بعضها ببعض بغض النظر عن مادته ، أى من التقابل بين هذا اللمعان فوق ذلك الظل ، ويترتب على ذلك أن العنصر الجوهري لا يصبح هو هذا الشيء فى نفسه ؛ وإنما العلاقات التى تقوم بين مجموعة من العناصر والتى تظل بنفس الشكل حتى مع تغير بعض العناصر^(١) .

وقد أسهمت نظرية الشكل هذه فى تجديد علم النفس التجريبي ، ودعمت علم نفس الفكر فى مقابل مدرسة التداعى التى كانت تطمح إلى تفسير كل شئ على ضوء نوع من التداعى الآلى بين العناصر المكونة له سواء كانت محسوسات أو

(١) انظر فى كتاب «مقدمة البنائية» المشار إليه من قبل ، البحث الذى كتبه Lonteri, Laura بعنوان «التاريخ والبنية فى معرفة الإنسان» ص ٧٦ .

خيالات ، وقد قام «بوهلير» بوسائله التجريبية بتوضيح الخواص الشخصية لبنية الظواهر منذ ذلك الوقت واستمرت نظرياته عن القصد والدلالة - اللذين يقابلان فكرة التحول والتحكم الذاتى فى التعريف الحديث للبنية - سائدة حتى الآن .

على أن مؤسس مدرسة الجشطالت وهو «كوهلير» كان متمكنا من علم الطبيعة فركز اهتمامه على النماذج الميدانية وقدم نوعا خاصا من الأبنية التى لا تزال ترضى كثيرا من الباحثين لخلوها من فكرة التاريخ والتولد والوظائف والعلاقات الذاتية ، وأصالة هذه المدرسة تتمثل فى أنها أخذت تبحث عن شروط عمليات التلقى الحسية كعناصر نفسية ؛ فما يتم تلقيه منذ البداية إنما هو الشيء فى مجموعه ثم تجرى بعد ذلك عملية شرحه ؛ وهنا يظهر افتراض «الميدان» الذى يقضى بأن الإشارات قد تصطدم بالذهن بشكل منفصل لكنها لا تلبث أن تصل من خلال المجال الكهربائى للجهاز العصبى إلى أشكال منظمة على التو ؛ وتظل مهمة الباحث بعد ذلك هى العثور على قوانين هذا التنظيم^(١) .

الأساس اللغوى لبنائية «لاكان» النفسية ،

ترتبط دراسات أكبر عالم نفس بنائى الآن وهو «جاك لاكان» بعلم اللغة أعمق ارتباط ؛ إذ إنها قد أصبحت بفضلها نظرية علمية مستقلة معترفا بها فى جميع الأوساط ، ومحورها أنه بمساعدة علم اللغة البنائى يمكن أن نصف اللاشعور بطريقة علمية ونفهم قوانينه بالدقة اللازمة ؛ واعتمادا على هذا المبدأ يضع «لاكان» جملة من الأسس التى تعود برمتها إلى بنية العمل الإنسانى الأول وهو الكلام ، ويمكن تلخيصها فيما يلى :

- ينتظم كلام اللاشعور فى بنية متماسكة على أنه لغة ، فاللاشعور هو كلام الآخر ، على أن نفهم الآخر بأنه ليس هو الشخص الآخر فحسب ، بل تنظيم اللغة بشكل تعبر فيه عن فاعل الثقافة الجماعية واللاشعور معا ، وبهذا يوضح لاكان عنصرين مهمين

(١) انظر : Piaget, Jean, "Le structuralisme" P.52 .

بالنسبة للتفسير النفسى للحياة الإنسانية : أولهما أن لغة اللاشعور يعترف بها كلغة ، والآخر أن وجود الآخرين يقع داخل هذه الشبكة اللغوية نفسها .

- وبنية الشخصية نفسها عبارة عن عدة مستويات لغوية ، ويترتب على هذا أن الأمر الحاسم فى التحليل النفسى ليس هذا الحلم فى ذاته وإنما هو مادته المحكية ، وهى أمر مختلف عنه ، وتعتبر هذه المادة المحكية أهم وثيقة من وجهة النظر التحليلية ، وهى بطبيعتها مرتبطة بالبنية اللغوية المتعددة المستويات ، فكل فرد يخضع للتحليل النفسى يزود محلله بهذه الوثيقة وتفسيرها معا ، ويعد التفسير بدوره وثيقة ، ومهمة المحلل عندئذ إنما هى اتخاذ موقف تكميلى كان « فرويد » يصفه بأنه تركيبى ويقول :

« لابد أن نحمل الشخص الذى نحلل نفسيته على أنه يتذكر شيئا معاشا ومكبوتا ، وعلاقات هذا الشيء الديناميكية هى أهم ما عندنا ، أما مهمة المحلل الذى لم يعيش شيئا من ذلك ولم يكتبه فلا يمكن أن تتمثل فى التذكر ، بل عليه أن يحدث ، أى أن يقوم بتركيب ما نسيه المريض اعتمادا على العناصر المشار إليها ، لكن كيف يقوم بتوصيل تفسيره له ومتى يفعل هذا وأسبابه ، كل ذلك هو الذى يمثل الارتباط بين القطعتين التحليليتين ويحدد نوعية علاقته مع الشخص الذى يحلله »^(١) .

وعلى هذا فالمادة التى يعمل بها المحلل النفسى إنما هى مادة لغوية ؛ ومن هنا لا ينبغى أن ندهش مما كان يفعله « فرويد » من تخصيص وقت طويل لدراسة وتحليل التدايعات اللغوية واللعب بالألفاظ وخطأ اللسان وما عدا ذلك ؛ إذ إن التحليل اللغوى هو المنهج الملائم لدراسة اللاشعور ؛ ولكن فى عصر اكتشافات « فرويد » لم يكن علم اللغة الحديث قد ولد بعد ؛ إذ إن نشر دروس « سوسيور » كان عام ١٩١٦ أى بعد نشر تفسير الأحلام ، ولهذا كان على فرويد أن يبدع مقولاته اللغوية الخاصة ومصطلحاته المميزة كى يصف ما توصل إليه ؛ لكن هذه المقولات لابد من ترجمتها الآن مباشرة إلى مصطلحات علم اللغة البنائى حتى نتبين العلاقة الحميمة بين مصطلحات فرويد والنظام البنائى الذى اكتشفه علم اللغة الحديث ؛ هذه العلاقة هى التى دفعت « لاكان » إلى تأكيد أن بنية اللاشعور إنما هى بنية لغوية .

(١) انظر : Freud, S. Konstruktion in der analyse, 1937. نقلا عن كتاب « البنائية » لمؤلفه الألمانى

Brokman ص ١٣٨ .

ولهذا المبدأ نتائجه المنهجية الخطيرة ، فأول ما يترتب عليه هو أن التحليل اللغوى فى حد ذاته هو أنسب المناهج للتحليل العلمى للاشعور ، لا لأن المادة لغوية فحسب ولكن لأن علم اللغة هو الذى يقدم لنا أحسن النماذج الممكنة لشرح بنية وقوانين هذه المادة ؛ وبالإضافة إلى ذلك فإن علم اللغة الحديث قد طور بشكل سريع نظريته ومناهجه العملية مما يجعله العلم الوحيد الذى يقدم لنا قاعدة صلبة للتقدم فى مجال كان العلماء قد أوشكوا على هجره ولم يجدوا ما يدعم عملهم فيه سوى بعض التشبيهات الحيوية المبهمة .

على أن هناك نتيجة أخرى لاتخاذ هذا المنهج البنائى تتصل بنظرية الشخصية ووجوب مراجعتها وتوضيحها على ضوء خصائص اللغة وأبنيتها ، فنظرية الشخصية «فرويد» عن «الأنا» مبهمه ؛ وهى «الأنا» كمبدأ للواقع فى نظام التلقى الشعورى بجانب القوى الهدامة الانتحارية التى تتميز بها «الأنا» فى النظرية النرجسية ؛ ومن هنا فإن «لاكان» قد أبرز أهمية مرحلة المرأة فى التطور المبكر للطفل واكتشافه المندesh لصورته ، مما يمثل بالنسبة له الإدراك الأولى لنفسه كجسم موحد يمكن التحكم فيه ، هذه الصورة لا تلبث أن تسيطر على علاقته بالأطفال الآخرين وتتحول عادة إلى لعبة السيد والخادم أو الممثل والنظارة ، ويصبح ذلك مظهرا لرفض الواقع ؛ إذ إنه بدلا من الجسم الواقعى الذى لا يتحكم الإنسان فيه إلا بصفة جزئية ولا يعرف عنه سوى القليل يركز الطفل على صورته الموحدة التى يتحكم فيها تماما ويلمس طاعتها له ، مما يعد مرحلة ضرورية فى تطور «الأنا» .

ويحدث شىء شبيه بذلك بالنسبة للغة ، فطبيعة اللغة التجريدية تجعل أية معرفة بشرية ممكنة ، وتتضمن نوعا من إنكار الحقيقة الواقعة ؛ إذ إن وضع مصطلحات أو صيغ فريدة على تجاربنا المتنوعة المتعددة الكثيرة هو الذى يجعلنا جديرين بمعرفة الوسط الذى يحيط بنا والسيطرة عليه مما يعتبر جوهرى فى التطور العقلى ، ومع هذا فإن تلك الوظيفة الأساسية للغة إن لم تكن جزءا من الحوار الإنسانى وتخضع بالتالى لقوانين العقل العادى والتفكير الجدلى فإنها يمكن أن تطبق جميع إمكاناتها فى النقل والتكثيف والإسقاط لإنكار الواقع والخضوع المطلق لمبدأ اللذة ، وتكون هكذا «اللغة المنسية» للاشعور ، وهى لغة قديمة تقف بالمرصاد لأعمق مقولاتنا الموضوعية ، كما تترقب نرجسيتنا وعلاقتنا بالآخرين .

وعند إلغاء الحوار العادى فى المقابلة التحليلية النفسية فإن المريض لا يحدث المحلل ، كما أن هذا الأخير لا يجيبه إلا لى يشير إلى أنه يريد أن يقول عادة شيئا مختلفا عما ينطق به ، ويتم التقاط هذه اللغة القديمة ومعها العلاقات الفطرية المعبر عنها بالتحويل والإسقاط ، وعلى هذا فإن كلا من البنية اللغوية وبنية العلائق لا يمكن فصلهما ، لأن البنية اللغوية هى التى تجعل من الممكن ثبات الثابت وتكرار الفكرة المتسلطة^(١).

تطبيق البنائية على علم النفس الاجتماعى :

نشأ علم النفس الاجتماعى مستفيدا بمنهج «الجشطات» البنائى ، وأخذ «لوين» فى برلين يطبق مبادئ أستاذه «كوهلير» الجشطاتية على دراسة العلاقات الاجتماعية ، ولهذا فقد عمم معنى كلمة الميدان لتجاوز حدود مجالات التلقى الحسى أو التعرف من خلال الأجهزة العصبية والنشاطات الذهنية ، ثم اقترح لتحليل العلاقات العاطفية والاجتماعية فكرة «الميدان الكلى» التى تشمل الذات بجميع نزعاتها الضرورية ، ولا تقتصر على النزعات الداخلية طبقا للتصور الميدانى للموضوع وما يفرضه من متطلبات ، وإنما تشمل العمل المتبادل الفعال للعناصر الداخلة فى هذا المجال مع تحليل علاقات المجاورة والانفصال والحدود الداخلة فى الأسوار النفسية أو التحريمات المختلفة ومظاهر السلوك وغيرها مما يدخل فيما أطلق عليه اسم «الميدان الكلى» ثم لم يلبث أن حدد العناصر التى تكون هذا الميدان من خلال رسوم بيانية يصل عن طريقها إلى تحديد معالم شبكته البنائية ، وبهذا المنهج أقيم علم النفس الاجتماعى وقطع شوطا بعيدا فى التطور بالولايات المتحدة الأمريكية وأصبح مصدرا رئيسيا لما يسمى الآن بديناميكية الجماعات^(٢).

(١) انظر : Mie Jean, "Jacques Lacan and the Structure of the unconscious, Trad, Bueno Aires 1970, P.34.

(٢) انظر المصدر السابق عن «البنائية» من تأليف : Piaget ص ٧٦.

تطور الأبنية البشرية :

يرى «ليفى سترأوس» أنه إذا كانت الأنشطة اللاشعورية للروح الإنسانى تتمثل فى وضع أشكال المضمون، وإذا كانت هذه الأشكال فى أساسها هى نفسها بالنسبة لجميع الأرواح القديمة والحديثة؛ البدائية والمتحضرة، كما برهنت على ذلك دراسة الوظائف الرمزية المتمثلة فى اللغة، فإنه من الضرورى أن نصل إلى الأبنية اللاشعورية الكامنة تحت أية مؤسسة أو عادة كى نضع أيدينا على المبدأ الشارح الكافى لتفسيرها، ويرد عليه «بياجيه» بأن الإنسان يختلف عن أنواع الحيوان الأخرى التى تتطور بتغيير نوعها فحسب فى أمر جوهرى وهو أنه فى تطوره يغير معالم الدنيا معه، فتاريخ الفكر البشرى ليس مجرد حصر للعناية المتغيرة وإنما هو مجموعة من التحولات التى لا تختلط بالثقافة ولا بالوظيفة الرمزية لأنها بدأت قبلها وقامت بتوليدها، وإذا كانت قوى العقل لا تتطور دون حكمة بل استجابة للضرورات الداخلية التى تفرض نفسها فى علاقتها بالوسط الخارجى فإنها قد تدرجت فى نموها ابتداء من الحيوان الأعجم أو الطفل الصغير حتى وصلت إلى النظريات الأنثروبولوجية الكونية على يد علماء أفذاذ مثل «ليفى سترأوس» نفسه^(١).

من نتائج البنائية عند «بياجيه» :

من أهم النتائج التى يصل إليها «بياجيه» بعد دراسة البنائية هو أنها لا تجبّ غيرها ولا تلغى المناهج الأخرى فى دراسة العلوم الإنسانية بل تنحو إلى التكامل معها فى الفكر العلمى طبقاً لمبدأ التبادل والتفاعل المشترك، كما أن البحث فى الأبنية يفضى إلى التنسيق بين العلوم المختلفة، والسبب فى ذلك أنه عندما نحاول الحديث عن الأبنية فى ميدان محدد سرعان ما ندرك أنها تتجاوز هذا المجال وتختلف عن نظم العلاقات التى يمكن ملاحظتها والتى تقتصر بالفعل على المجال المدرس.

ومن هنا فإن الأبنية لم تقتل الإنسان كما يزعم أعداؤها ولم تقم بتصفية أنشطة الذات. بل لابد من أن ندرك أن التقاليد الفلسفية قد أدت إلى تراكم طبقات من سوء

(١) نفس المصدر ص ١٠٣ .

الفهم حول مشكلة الذات هذه مما يقتضينا أولا أن نميز بين الذات الفردية التي لا دخل لها في حديثنا الآن والذات العارفة المشتركة بين جميع الأفراد المنتمين إلى المستوى نفسه، كما أنه من الضروري مقابلة الوعي الجزئي دائما المشوه غالبا بما يفعله الشخص ويمارسه فعلا في أنشطته الفكرية .

وكذلك يرى «بياجيه» أنه في المجالات التي تسمح بملاحظة عمليات التولد خلال النشاط اليومي مثل علم نفس الذكاء لابد أن ندرك الارتباط الضروري الحميم بين التولد والبنية؛ إذ إن التولد ليس سوى العبور من بنية إلى أخرى، لكنه عبور مشكل صائغ يمضي من الأضعف إلى الأقوى، وليست البنية سوى نظام من التحولات كما سبق أن شرحنا .

وخلاصة الأمر أن البنائية عنده منهج وليست مذهباً، وبقدر ما تنحو إلى التبلور في مذهب معين تؤدي إلى التكاثر المطلق في المبادئ والمذاهب، وهي كمنهج لا مفر أن تكون محدودة في مجالات تطبيقها أي أن تؤدي بسبب خصوصيتها إلى الدخول في ارتباطات حميمة بغيرها من المناهج، وعلى ذلك فليس هناك تناقض بين البحوث التوليدية والبحوث الوظيفية، بل على العكس من ذلك يقوى بعضها البعض الآخر على الحدود القائمة بينهما . والبنائية منهج مفتوح يتلقى من جيرانه ما يثرى به من معلومات وما تفيض به من مشاكل لعمل على وضعها في نظم والبحث عن الحلول المناسبة لها^(١) .

وبالرغم من أن هذه النزعة التوليدية ليست هي السمة الغالبة على الاتجاهات البنائية إلا أنها باحتضانها للمنظور الدياكروني أو التطوري من جانب، واعتدادها بالعمليات الوظيفية من جانب آخر تقدم نموذجاً لحل كثير من إشكالات البنائية المعاصرة، وهو نموذج أثبت فعاليته - خاصة في النقد الأدبي - عند جولدمان ومدرسته كما شرحنا في غير هذا المكان، ويمكن أن نلمح توافق هذا النموذج مع معطيات المقولات الأخيرة لعلم اللغة عندما نتبين أنه قد تجاوز مرحلة الفصل الحاسم بين محوري السياق والاستبدال ليقوم تصوراً جديداً لتسلسل النظم زمنياً يحل محل التاريخ القديم، مما يدعونا كي نتأمل مشكلة التاريخ في البنائية المعاصرة .

(١) نفس المصدر السابق ص ١٢٢ .

البنية والتاريخ معركة الوجودية والماركسية

مشكلة البنية والتاريخ،

منذ أن قام «سوسيور» بالفصل القاطع بين المنهج التوقيتي الوصفي والتاريخي التطوري في دراسة اللغة، وبالرغم من محاولات التوفيق بينهما فيما بعد، فإن الاتجاه السائد في الدراسات البنائية هو اعتبار تتابع الأحداث بتصوراته التقليدية كرصده لمرور الزمن أمراً ثانوياً غير جدير بالدراسة العلمية التي ينبغي لها أولاً أن تبحث عن الأبنية وتحللها، ومن هنا فإنهم لا يكادون يعترفون بالتاريخ إلا بشرط جوهري هو اعتباره تحولاً في الأبنية لا مجرد انتهاء لمرحلة خاصة منها وبدء مرحلة ثانية جديدة، فليس هناك على الإطلاق قطيعة في التاريخ إلا إذا كان النموذج الموجود غير صالح للتعبير عن الأحداث الجديدة مما يحتم البحث عن نموذج آخر.

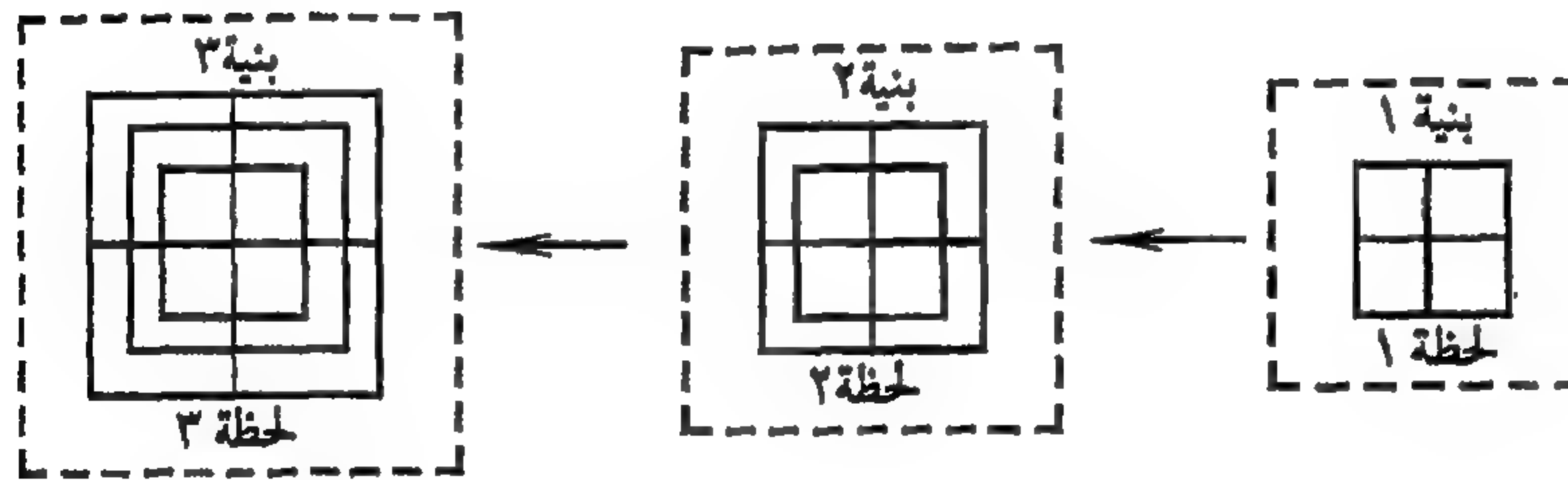
وليس من غرضي في هذا البحث الإفاضة في تحليل علاقة التاريخ بالبنية، إلا أنه لا مفر من التعرض لمجموعة من القضايا التي تتصل بهذه المشكلة الرئيسية، من أهمها التصور البنائي للتاريخ والصراع الجدلي الحاد بين البنائية والوجودية من ناحية والبنائية والماركسية من ناحية أخرى.

أما الدراسة البنائية للتاريخ فإنها تدعو إلى أولوية الوصف اللازمي للأبنية كمرحلة سابقة بالضرورة على رصد تتابع الأبنية وتطورها التاريخي؛ لأن دراسة هذا التتابع تعتمد أساساً على المنهج النموذجي المقارن، وتلجأ إلى حصر المضمون

التاريخى فى إطار نماذج محددة يسهل التعامل معها ودراسة تحولاتها وتغيراتها^(١)؛ إذ إن أى تناول للمادة التاريخية الأولية دون العثور على النماذج التى تخضع لها يعتبر أمرا غير منهجى بالمرّة.

علاقة التاريخ بالبنية فى الزمان والمكان،

قام بعض الباحثين بوضع رسوم بيانية توضح أشكال العمليات التحليلية البنائية للأحداث، على أساس أن بنية النظام توصف فى لحظة زمنية معينة، ثم لا يلبث أن يحدث هناك تدخل من جانب عمليات التغيير يؤدى إلى بنية ثانية فى لحظة ثانية يمكن مقارنتها بالأولى، ثم تتدخل مرة أخرى عوامل التغيير فتؤدى إلى بنية ثالثة فى لحظة أخرى وهكذا دواليك على النحو التالى:



أما فى الشكل التالى^(٢) فتتضح أمامنا محاولة أخرى لتنفيذ لون من التحليل البنائى الدقيق للأحداث، ويتركز اهتمام الباحث هنا على إبراز مشكلة وصف

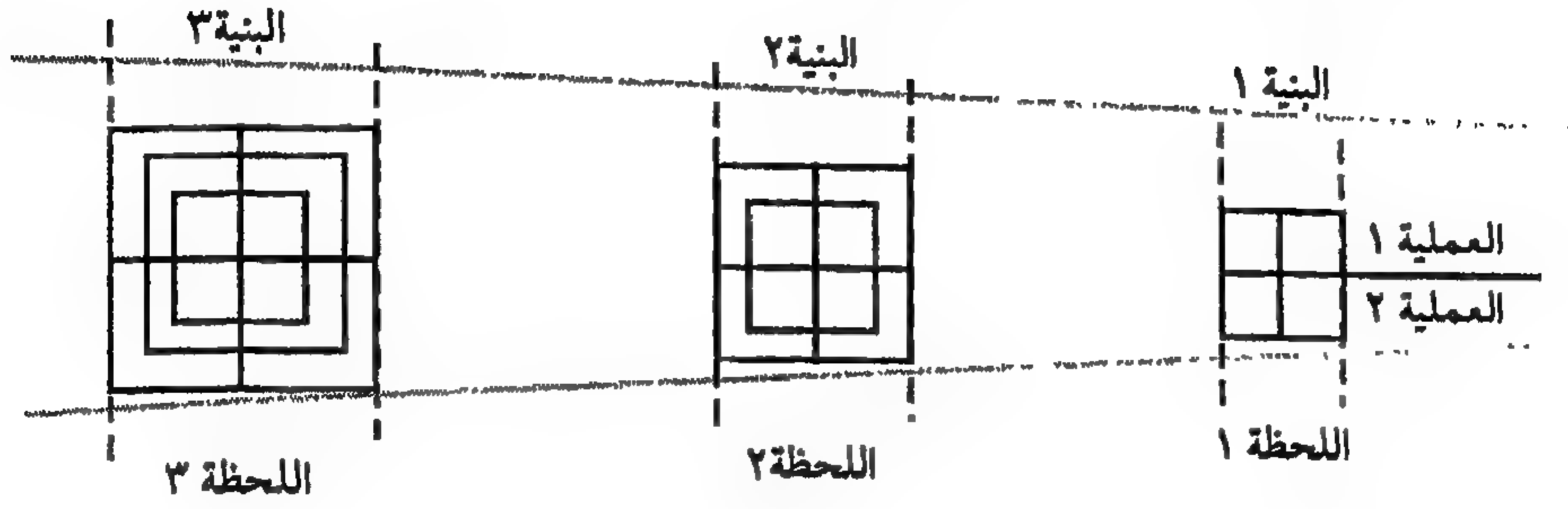
(١) انظر:

Creimas. A.J. "Problemes du Structuralisme" Paris 1966 Trad. Maxico. 1975 R.127.

(٢) انظر:

Granger, Gilles "A Contecimiento Y estructura en las Ciencias humanas. Trad. Buenos Aires 1962, P.73.

العمليات التي يعانيتها النظام وتفسيرها ، وتعد الأبنية أقساما متداخلة - فى زمان ومكان محددين - خلال مجموعة من العمليات القابلة للوصف مما يعنى تغييرا دائما لا مجرد مجموعة من الحركات التي تقترب من التوازن كلما ابتعدت البنية عنه :



النقد التاريخى للبنائية:

يرى فلاسفة التاريخ أن البنائية الجديدة تستهدف بناء تصور «تكنوقراطى» للعالم ؛ فهي تحدد مجالا عريضا تلعب فيه بالناس وباللغة وبالأشياء ، وتريد تكوين عالم - أو بالأحرى تصور للعالم - يشبه فى رأيهم الأحياء الصناعية المرصوفة إذا قورنت بالمدن التاريخية العريقة ، وهى تستلهم فى ذلك نوعا من «ميكنة» الإنسان وتكريس النزعة الآلية فيه من الداخل والخارج معا عن طريق أهم ما يمتلكه وهو اللغة ؛ بحيث يصبح الإنسان فى نهاية الأمر هيكلا تصوريا للإنسان ، ويرون أن هناك أساسا أيديولوجيا للصراع بين التاريخ والنظم الاجتماعية الذى انفجر منذ ما يربو على قرن من الزمان عندما قام المجتمع الأمريكى المعاصر دون أن يستند إلى ماضى يعزز ثقافته ، وحاول مفكروه أن ينصبوا فى مقابل علم التاريخ علما آخر يعارضه هو علم الاجتماع التجريبي الكمي ، واشتعلت نار هذا الصراع بشكل أشد ضراوة عندما أعلن هذا المجتمع أن تاريخه لا يعدو أن يكون تاريخ «تكنيكة» وعلومه ؛ أى أنه مجتمع يتسم بخصائص آلية محددة ويتقبل أوصافا مختلفة مثل مجتمع صناعى أو استهلاكي أو رخاء أو فراغ أو جماهيري أو تكنيكي . . . إلخ . وفى مثل هذه الظروف فإن النزعة التجريبية الوصفية التى تفرزها الأشكال الرياضية الجديدة لم تلبث أن أعلنت سيادتها المطلقة .

وإذا كانت الأوضاع بالفعل ملائمة لمثل هذا الاتجاه فإن الفكر التاريخي قد انحسر وفقد أهميته وشغل الذين كان ينبغي عليهم تعميقه بمشاكل فلسفية أخرى ومناقشات لا طائل وراءها عن المادية العمالية والمثالية البرجوازية، والدوجماتيقية معا؛ فبعضهم يريد تصفية التاريخ وبعضهم الآخر يخضع لعوامل الدعاية الملفقة مما أدى إلى تفاقم أزمة الموضوعية التاريخية.

ونتيجة لذلك فإن التصور البنائي للعالم في نظر التاريخيين وإن كان يتسم ببعض المرونة التي تسمح له بالتفوق على التناقض بين العوامل الإستراتيجية الثابتة والديناميكية المتحركة مستلهما بذلك الروح الجدلي فإنه يعتمد على ما يلي:

١ - ينحصر العالم في المجال البنائي الدلالي؛ فالإنسان يتمثل أساسا في عقله التحليلي، وهو قبل كل شيء خالق للأشكال الدالة؛ أما ما عدا ذلك من مضمونات فهو ليس سوى بقايا لا معقولة تتضح في الفجوات القائمة بين الأشكال والنظم والأبنية.

٢ - للعقل وظيفة جوهرية هي التصنيف والتوليف، فهو يقسم المجموعات إلى عناصرها ثم يغير تركيبها معتمدا على التنويعات ليصل إلى ما لا يتغير، على أن قدرته على التأليف والتنظيم والتعديل تحدد العقل والمعقول معا، أي الأداة والموضوع في الوقت نفسه.

٣ - هذا الحصر يغفل - في نظر فلاسفة التاريخ - أشياء كثيرة من أهمها التشابك المحدد لممارسة الفعلية للإنسان والعلم، يغفل الجدلية والمساوية والعاطفية والانفعال؛ يغفل الفردية وربما جزءا كبيرا من المجتمع كذلك؛ كل هذا لأنه يغفل التاريخ الذي يصبح جزءا من البقايا المتروكة المهجورة التي لا قيمة لها بجوار الوسائل الفنية التحليلية^(١).

ويمضي النقاد الذين يهاجمون البنائية باسم التاريخ في تحليل التصورات المختلفة للبنية ودراسة علاقتها بالتاريخ على الوجه التالي:

(١) انظر

Lefebvre, Henri, Reflexiones Sobre el estructuralismo Y la historia Trad. Buenos Aires 1972, P.142.

(أ) البنية هي ما يقبل الفهم؛ على أساس التصور الرياضى لا العضوى، نتيجة للتطور الرياضى الحديث لفكرة النظام والنوعية، وقابلية الفهم هذه منبثقة من الواقع؛ إذ إنها جوهره، ولعل هذا أدق تصور متداول للبنية.

(ب) البنية هي النموذج المكون المستخرج من بعض عناصر الواقع المتشابه المعقد، ومن هنا قامت مناهج استخراج النماذج المختلفة، فهناك دائما عدة نماذج ممكنة يسمح كل منها بتقييم الاختلاف عن الواقع من ناحية وعن بقية النماذج من ناحية أخرى.

(ج) هناك بنية جزئية وأخرى كلية تتمثل في التوازن الدقيق بين الدرجات المتنوعة المتغيرة؛ توازن لا بد من إعادته بمجهود متجدد في مجال الظواهر الاجتماعية الكامنة الكلية.

ويرون أن التصور الأول ينزع ببساطة إلى تصفية التاريخ والقضاء عليه، أما التصور الثانى فهو مبهم يمكن أن يتقبله المؤرخ أو العالم الاجتماعى طالما كان مفهوم النموذج مرنا، أما عندما يأخذ البنية كجوهري ويتصلب عندها فلا مفر إذن من رفضه. بينما يحاول التصور الثالث أن يحل محل الفكر والحركة الجدلية معا، فهو يسمح بوضع النظم التاريخية كعملية دائبة من البناء والهدم، ومن هنا فلا يوجد شيء أكثر جدلية من البنية؛ إذ إنها الوسيط بين الأحداث والأعمال الجماعية؛ كما أنها الوسيط بين طريقة كينونة الوحدة الجماعية الواقعية وكيفية رؤيتها وعرضها، ولهذا فإن التعريف الأخير للبنية يلتزم فى حقيقة الأمر بالواقع وبالنشاط التاريخى^(١).

حوار خصب مع الوجودية؛

بدأ «سارتر» معركته ضد البنائية مبكرا فى كتابه «نقد العقل الجدلى» الذى نشره عام ١٩٦٠ عندما قال إن «ليفى ستراوس» يدرس الإنسان كما يدرس عالم الكائنات الحية دنيا النمل، وأن التاريخ لا بد من اعتباره «فوضى معقولة»؛ إذ إن الحقيقة

(١) انظر المصدر السابق ص ١٥١.

التاريخية قائمة لأن معناها يبدأ فى الوعي الفردى ، ومعنى هذا أنه لا يستطيع قبول تصور «ليفى سترأوس» عن الطبيعة البشرية الفريدة الموحدة التى تستجيب لقوانين ذاتية حتمية^(١).

وبعد عامين من صدور هذا الكتاب رد عليه «ليفى سترأوس» فى كتابه عن «الفكر الفطرى المتوحش»^(٢) قائلا : إن «سارتر» مسئول عن نزعة المثقفين الحالية التى تفوق فى وحشيتها طريقة أكلة لحوم البشر ؛ فهو يعتقد أن جميع أشكال المجتمعات والفكر التى تخالف الأشكال الغربية ليس لها من معنى فى ذاتها إلا إذا قورنت بهذا الفكر الغربى ، فسارتر عندما يصف الثورة الفرنسية على اعتبار أنها نوع من صراع الطبقات يستحق أن يكون هو نفسه موضوعا لبحوث علم الإنسان ؛ إذ إنه - وهو عضو فى مجتمع ما - يأخذ فى تكرار أسطورة من أساطير هذا المجتمع ، ويرى «ليفى سترأوس» أنه ليس هناك تاريخ واحد وإنما تواريخ متكاثرة متعددة ، ويعتبر كل منها تأويلا يسبغه الفلاسفة أو المؤرخون على أساطيرهم الخاصة ؛ ومن هنا فلا بد من النظر إليه على أنه تنويعات أسطورية .

لكن ليس معنى ذلك سلب التاريخ وتجريده من قيمته ؛ فالعالم الفلكى مثلا يعرف أن الخط المستقيم ليس إلا تجريدا لا وجود له ، وأن الواقع فى الكون لا يعرف سوى الخطوط المعوجة ، لكن هذا لا يمنعه من الاعتماد على خط مستقيم عندما يشرع فى تصميم منزله ، ولا بد أن نميز بين العمل الذى يضطلع به الإنسان داخل مجتمعه والطريقة التى يحاول أن يشرح بها الظواهر الإنسانية العامة ، فبعض الأشياء الصحيحة على مستوى مجتمعنا الخاص ليست كذلك على مستوى آلاف السنين أو بالنظر إلى البشرية كلها .

ولم يقف الحوار الخصب عند هذا الحد بل كرر سارتر هجومه مرة أخرى فى مقالات لاحقة ، محاولا أن يضع القضية على المستوى السياسى الذى يتفاداه خصمه

(١) انظر :

Sarter. Jean Paul. Critique de la raison dialectique. Paris 1960. Trad. Buenos Aires, 1965, P.19.

(٢) انظر :

Levi Struss Claude "La Pensée Sauvage" Paris 1962, Trad, Mexico 1964. P.373.

دائما، فكتب يقول: إن البنائية ما هي إلا دفاع البرجوازية الأخير ضد الماركسية؛ إذ إنها تحاول إقامة بناء مغلق مكثف بذاته يلعب فيه النظام دورا متميزا على حسب التغيير «فالبنائية كما يتصورها ويمارسها «ليفى سترأوس» أدت إلى فقدان الثقة بالتاريخ عندما اقتصر تطبيقها على الأنظمة القائمة كالأساطير مثلا، وأغفلت أنه حتى المجتمعات المتجمدة لها تاريخها... ولكن المنظور البنائى يجعل من المستحيل دراسة تطورها، وهنا يبدو التاريخ كظاهرة سلبية بحتة».

وكان رد «ليفى سترأوس» على ذلك الاتهام قويا مقنعا، فقد أثبت أن الوجودية هي التي تقف موقف الدفاع عن نفسها؛ إذ إنها عندما شاعت وذاعت بعد الحرب العالمية الثانية كانت تنطوى على نوع من التناقض الذى لا مفر له من أن ينكشف يوما ما، فقد اتخذت مواقف سياسية تتسم فى الظاهر بالتقدمية بينما كانت تمثل على المستوى الأيديولوجى جهدا مضادا محافظا رجعيا إلى أبعد مدى، «فقد كانت الوجودية محاولة لإنقاذ الفلسفة القديمة بأى ثمن، وجهدا أليما يقف معترضا طريق التقدم العلمى صائحا: لا... ما زالت هناك منطقة للامتيازات الخاصة... خلقت للإنسان وستظل قاصرة عليه، وهي محاولة لإنقاذ النزعة الإنسانية بينما نجد أن طبيعة البنائية تتمثل فى قبول الحوار مع العلم من ناحية، وفى الاعتراف من ناحية أخرى بأن الفلسفة لا يمكن أن تظل إقطاعا خاصا متميزا وليس لها من سبيل سوى أن تعيش على هيئة حوار دائم مع الفكر العلمى»^(١).

وقد ردد بعض النقاد الغربيين هذا الاتهام بطريقة عشوائية، فزعم «هنرى ليفير» أن مدرسة «ليفى سترأوس» مصابة بلوثة مرضية لتفضيل العناصر الثابتة الخطية، وأن البنائية عندهم ليست سوى أداة أيديولوجية رأسمالية يحاولون بها تحطيم التطور التاريخى دفاعا عن الثورة المضادة والأوضاع السياسية الرجعية القائمة. أما «ليفى سترأوس» فيرى أن هذه تهمة مضحكة مثيرة للهزأ والإشفاق معا «إذ إننى لا أرى أى علاقة بين البنائية وأى نظام سياسى. ومثل هذا الاتهام يعادل فى تعسفه موقف من

(١) انظر:

De Grament Sanchezz. "Encuentro Con Levi Struss" The New York Times 1968 Trad Buenos Aires 1976. P.69.

يعمد إلى اتهام عالم فلكى يستخدم منظارا مكبرا لم يستطع إنتاجه سوى التكنولوجيا الحديثة بأنه يبرر باكتشافاته الفلكية النظام الرأسمالى الصناعى الذى أنتج المنظار»^(١).

قطيعة البنائية مع جيل «سارتر»:

وقد وصف الكاتب الفيلسوف الفرنسى «ميشيل فوكو» موقف البنائية من الأجيال التى سبقتها عقب صدور كتابه «الكلمات والأشياء» عام ١٩٦٦ بقوله «لقد أدركنا فجأة - ودون أسباب واضحة - أننا قد بعدنا إلى حد كبير عن الجيل الذى سبقنا، عن جيل «سارتر» و «ميرلو بونتي» ومجموعة العصور الحديثة الذين وضعوا قواعد الفكر ونماذج الحياة من قبلنا. . . ومع أننا لا نزال نسلم بما يتميز به هذا الجيل السابق من شجاعة وقدرة على العطاء واختيار متحمس لخوض معارك الحياة والسياسة والوجود إلا أننا قد اكتشفنا فى أنفسنا شيئا مختلفا عنهم، حماسا من نوع آخر، ولعنا بالتصورات المحكمة والنظم الدقيقة، وتمثلت القطيعة بين الجيلين عندما أخذ كل من «ليفى ستراوس» فى تحليله الأنثروبولوجى للمجتمعات «ولا كان» فى دراساته عن اللاشعور يؤكد لنا أن ما نعهده «معنى» للأشياء قد لا يكون سوى أثر سطحي ورغبة عابرة، وأن ما ينفذ إلينا بعمق، وما يوجد حقيقة حتى من قبلنا، وما يمثل قوام هذه الأشياء على مر الزمان واختلاف المكان إنما هو النظام الذى يتمثل فيها»^(٢).

الخلاف حول نظرية المعرفة والمنظور التاريخى:

هناك فرق أساسى بين الوجودية والبنائية يتمثل فى اختلافهما فى إدراك الظواهر الإنسانية، فالبنائية تحاول القبض - فى هذا الجانب من الوعى الذى يعتبر مجال

(١) انظر المصدر السابق ص ٧٤.

(٢) انظر: Broekman, "Structuralismus", Munich 1971, Trad. Barcelona, 1974, P.9.

وانظر كذلك لمزيد من البيانات عن بنائية فوكو الثقافية الفصل المستفيض الذى كتبه المرحوم زكريا إبراهيم فى مشكلة البنية.

الدراسات المتخصصة - على نظام مصغر للأشياء خال من التطبيق العملى فى الظاهر على الأقل ، وعلى العكس من ذلك فإن الوجودية تقف فى المستوى الذى يحاول الوعى الشخصى فيه أن يدرك العالم بأكمله حيث يعيش الأفراد تبعاً لتاريخهم الشخصى وانتمائهم العائلى والاجتماعى وخضوعهم للحظة تاريخية محددة .

وراء هذا التعارض يقوم نوع خطير من سوء الفهم ، فقد رأى بعض الناس فى البنائية تغييراً جذرياً فى المنظور الأخلاقى والميتافيزيقى عندما تناولت من جديد ما يسمى فى لغة الفلسفة بالموقف المعرفى تجاه وقائع ليست إنسانية بالضرورة ، ولكن هذا الموقف ليس بجديد فى حقيقة الأمر ، فقد يعود فى قدمه إلى «جوته» ، فبفضل دراساته فى علم النبات برزت عنده فكرة معالجتها على أساس أن أنواعها ليست عناصر لا تقبل النقض ، وإنما هى أشياء قابلة للتحويل فيما بينها ، وإن كان كل منها يعبر عن نفسه بطريقة مختلفة ، وقد أصبحت هذه حقيقة أساسية مسلماً بها الآن فى عالم النباتات ، ومعنى هذا أنه بدلاً من دراسة الأشياء كوقائع منعزلة ينتقل الاهتمام إلى العلاقات التى تجمعها ؛ إذ إن هذه العلاقات كثيراً ما تكون أبسط وأشد قابلية للفهم من الأشياء التى تحاول دراستها فى نفسها^(١) .

بينما يرى «سارتر» أن التاريخ هو الموضوع المحدد للوجود الإنسانى يرى البنائيون أنه مجرد منهج للبحث ، لا يمكن الاستغناء عنه ، ولكنه لا يحدد موضوعه بنفسه ولا يستبعد أهمية وسائل البحث الأخرى ، ولو كان التاريخ يستنفد موضوعه لم يبق للبنية إلا أن تلعب دوراً ثانوياً فى الدراسة ، لكن إذا كان التاريخ مجرد طريقة لوصف مجموعات معينة من الظواهر التى يمكن تناولها بوسائل أخرى فإن البنية عندئذ تصبح مشروعة وضرورية ، فالأمر فى حقيقته يتصل بتحديد الجوهر الدقيق للتاريخ ومعرفته ، ولكننا كلما محصنا المشكلة وجدنا أنها بالغة الصعوبة ، لأنها تعكس نوعين من المعرفة : المعرفة الثابتة لمجموعة من الأنظمة البنائية وعلاقاتها من جانب ، والمعرفة التاريخية الزمنية لما يحدث لبعض طبقات الظواهر من تطور وتغير من جانب آخر ، فالبنائية تنجح كما رأينا إلى تركيز الضوء على الظواهر فى لحظة متوقفة ، بينما تحاول التاريخية التقاط حركية الأحداث وتصورها ، وعلى كل منها أن يستفيد

(١) انظر :

Levi Strauss, Claude "Auto Critica: L'Express. Paris, 1971, Trad. Buenos Aires 1976, P. 11

بإضافات المنهج الآخر ، فلا بد للثنائية من إدخال عنصر الزمن فى شبكة تحويلاتها المدروسة ، وهذا ما رأينا نموذجاً له فى الرسم البيانى السابق ، وكذلك على التاريخ أن يستفيد من نظرية المجموع ويدرس تأثير التعديلات الجزئية على الكل والسلوك المتكامل لهذا الكل فى إطار البنية الشاملة .

وإذا كان «سارتر» يرى أن السلوك الفردى يسفر من خلال التجربة عن الفاعل الوحيد الممكن وهو الفرد فإن البنائية تؤكد على ضرورة وضع البنية فوق سلوك الأفراد وتدمج الممارسة فى مستوى «صينغ الوجود العامة» . وقد لاحظ بعض النقاد أنه إذا كان «ليفى سترأوس» فى رده على «سارتر» قد سلم بالثنائية المكونة من الممارسة والبنية فإن عالماً بنائياً آخر هو «جولدمان» قد وضع المشكلة خارج هذه الثنائية بالذات ، فهو يرى أن معرفة الحياة التاريخية والاجتماعية إنما تقوم على أساس إدراك الفاعل فى الجماعة الإنسانية ، وعلى عكس العلوم الطبيعية التى تدرس مجموعة من الظواهر الخارجة عن الإنسان فإن العلوم الإنسانية تدرس العمل الإنسانى فى ذاته وفى بنيته ، وبما أن دراسة هذا العمل تعد فى نفسها شيئاً اجتماعياً فإن هناك توافقاً جزئياً بين الذات وموضوع هذه المعرفة .

ومع أن «جولدمان» يتفق مع بقية الدارسين فى أن موضوع علم الاجتماع إنما هو السلوك البشرى فهو يختلف عنهم عندما يرى أن الفاعل ليس هو الفرد ؛ وإلا ترتب على ذلك قبول التفسيرات النفسية ؛ بل إن مجموع الأعمال الإنسانية لطائفة اجتماعية ما تتميز ببنية هى التى تحدد بدورها أى عمل صادر عن هذه الطائفة ، وفاعلها الحقيقى إنما هو الجماعة لا الفرد ؛ إذ إنه عندما تقوم مجموعة من الأفراد برفع منضدة هائلة فليس لأحدهم أن يزعم أنه هو الذى رفعها ؛ وإنما مجموع الأفراد هو الذى قام بجملة العمل ، وبهذا الشكل لا بد من الأخذ بمبدأ الفاعل الجماعى . ولهذا التصور أهمية كبرى فى مجال الإبداع الثقافى ، لأن الناس درجوا على اعتبار الإنتاج الثقافى أعمالاً فردية وربطوه بالضمائر الشخصية لمنتجيه ، مع أن هذه الضمائر تتوقف فى حقيقة الأمر على تجارب وممارسات الفاعل الجماعى حيث تندمج فيما بينها وتكون بنيته المشتركة^(١) .

(١) انظر :

Goldman Lucien, Sciences humaines et Philosophie Paris 1966. Trad. Buenos Aires 1968. P.32.

محاولة عقد زواج بين البنائية والماركسية،

يرى بعض المفكرين أن ظهور البنائية على المسرح الأيديولوجى الأوروبى عامة والفرنسى بصفة خاصة لم يكن ليحدث لولا أنه للمرة الأولى منذ مولد الفلسفة البرجوازية الذاتية باعتبارها آخر رواسب الفلسفات المثالية الماضية تبين عجزها التام عن الدفاع عن موقعها، وتؤكد بهذا عمليا مبدأ «إنجلز» الذى بشر بنهاية الفلسفات التأملية الظنية، ولم يكن من العيب أن تستقطب أفكار «ليفى سترأوس» اهتمام الناس عندما برهن على فشل محاولة «سارتر» إنقاذ المبادئ المثالية للوعى الفردى مع توهم الاعتراف - بموضوعية مصطنعة - بالمادية التاريخية فى الوقت نفسه، وهو وهم نظرى حاول بعده «سارتر» الوقوف بجانب اليسار البرجوازى، إلا أن الفصول الثلاثة الأخيرة فى كتاب «ليفى سترأوس» عن الفكر الفطرى المتوحش كانت بمثابة دقات المسرح الثلاث التى تنبئ برفع الستار عن البنائية ورفض أية أيديولوجية شخصية، وخاصة تلك التى تمثلت فى الوجودية.

ويمضون فى تحليل الأوضاع الفكرية والاجتماعية فى فرنسا عندما بدأت تظهر فى الحياة العامة آثار سيطرة الاحتكارات الكبرى، فزيادة رأس المال الاحتكارى للدولة كان يعنى تدهور الطبقات الوسطى والبرجوازية التقليدية ومؤسساتها السياسية وفلسفاتها الكلاسيكية التى تكونت فى الدرجة الأولى بين الأوساط الجامعية. وفى منتصف الستينيات بدا فى نظر كثير من المثقفين وكأن البنائية قد أصبحت الشكل الجديد الدقيق لمعانقة المبادئ الماركسية الأصيلة فى ظل أعمال بعض كبار المفكرين والباحثين ذوى الروح التقدمى العظيم، مما جعل مبادئهم تبدو كما لو كانت صياغة علمية حديثة للماركسية التى تنزع إلى التخلص مما شابها تقليديا من السلطة الطاغية للحكم الحزبى وإن أعلنت نهاية الأيديولوجيات.

ويعود هؤلاء المفكرون إلى مصطلح البنية نفسه - الدال على نظام من العلاقات الداخلية التى تحدد بعض الخصائص الجوهرية للشيء وتمثل واقعا لا يمكن حصره فى مجرد مجموعة العناصر المكونة له وخاضعا لقوانين تحكم وجوده وتحولاته - فيرون أن هذه التصورات قد سبقت بها الماركسية وطبقته علميا على المجتمعات قبل أن تأتى البنائية فتطبقها على اللغة أو اللاشعور أو الأدب، ويسوقون للتدليل على ذلك

المقدمة التى كتبها «ماركس» سنة ١٨٥٩ لكتابه «إضافة لنقد الاقتصاد السياسى»
والتى يقول فيها «إن الإنسان من خلال الإنتاج الاجتماعى للحياة يقيم بعض
العلاقات الضرورية المستقلة عن إرادته؛ وهى علاقات الإنتاج التى تنطبق فى مرحلة
من التطور على قوى الإنتاج المادية، ومجموع علاقات الإنتاج هذه يمثل البنية
الاقتصادية للمجتمع والقاعدة الحقيقية التى تقوم على أساسها الأبنية العليا التشريعية
والسياسية وما يتصل بهما من أشكال الوعى الاجتماعى» وفى موضع آخر يقول عند
شرحه لتصوره عن المجتمع ككل عضوى فى «مخطوطاته الاقتصادية» «فى النظام
البرجوازى التام تفترض أية علاقات اقتصادية علاقة أخرى ذات طابع برجوازى
كذلك، وتكيف إحداهما الأخرى كما يحدث فى أى نظام عضوى؛ إذ إن النظام
العضوى يحتوى فى جملته على مبادئه الخاصة وتطوره الشامل، أى أنه يتحكم فى
جميع عناصره المكونه له». وإذا كان هذا هو تحديد «ماركس» للبنية الاجتماعية فإن
هؤلاء المفكرين الذين يحاولون عقد زواج بين الماركسية والبنائية يرون أنه إذا كان ثمة
خلاف بينهما فإنه يقتصر على طريقة استعمال مصطلح البنية فحسب؛ وخاصة
عندما تطرح البنائية مبدأها الجوهرى فى سيطرة وجهة النظر التوقيتية الثابتة على
التاريخية المتطورة، ولو استطعنا التمييز بين دراسة البنية فى تكوينها وأدائها لوظائفها
فى لحظة معينة ودراسة تحولاتها من خلال التطور الزمنى دون خلط الصورة بالتحول
لقام نوع من التوفيق الملائم بينهما بحيث لا تصبح البنائية الطرف المضاد للماركسية
بل تدخل معها فى علاقة جدلية جمعية حيث يفيد كل منهما من إضافات الآخر
ويشيره ويعمقه ويكمله^(١).

ولما كانت شخصية «ليفى ستراوس» محورا مركزيا فى الفكر البنائى فإنه ينبغى لنا
أن نعرف إلى أى مدى يعد هذا الفكر ماركسيا، وخاصة أنه كثيرا ما يعلن عن ولائه
لماركس؛ واعتناقه لمبادئ المادية الجدلية؛ ويرى مثله أن المؤسسات والقيم التى
يتمخض عنها مجتمع ما ليست سوى نتيجة للبنية السفلى اللاشعورية، كما أنه يميل
إلى البرنامج الاشتراكى سياسيا واقتصاديا، ويرى أن مستقبل الغرب - والعالم كله -

(١) انظر:

Seve, Luciene Critica del estructuralismo Ravista Internacional, Prag.1971, Trad. Buenos
Aires1976, P.77.

مرهون بانتصار الاشتراكية، ولما كان يتصور المجتمع كنظام من التواصل فمن الطبيعي أن تكون الملكية الفردية في رأيه عائقا في سبيل هذا التواصل. كما أنه يعلن عن قبوله دون صعوبة لأولوية البنية الاقتصادية على غيرها، ويؤكد أنه بوسعنا أن نطلق على دراساته اسم «نظرية عامة للبنية العليا». لكنه لا يلبث أن يحدد صلاحية الجبرية الاقتصادية ويقصرها على المجتمعات التاريخية، أما بالنسبة للمجتمعات الفطرية أو غير التاريخية فهو يؤكد أن علائق الدم تقوم فيها بنفس الدور الحاسم الذي تقوم به وسائل الإنتاج الاقتصادي في المجتمعات التاريخية، وإذا كانت الماركسية تقدم تصورا تاريخيا للطبيعة وتصورا ماديا للتاريخ فإن الممارسة تصبح هي العملية الحيوية الواقعية وقوام كينونة الإنسان، ولا يكون وعيه حيثثا إلا انعكاسا لهذه الممارسة التاريخية، وعلى هذا فإن الوعي والفكر الإنسانيين ليسا من إنتاج الطبيعة وإنما من صنع التاريخ؛ إذ إنه لا الطبيعة ولا الفكر المنعزل يحددان الإنسان بل نشاطه وعمله وتاريخه، أما عند «ليفى ستراوس» فإن الممارسة لا يمكن تصورها إلا على أساس أنها توجد قبل الفكر على شكل «بنية موضوعية للنفس والعقل» فالروح شيء موجود قائم منذ البداية، أى أنها واقع لا شأن له بعمل التاريخ ولا بوسائل الإنتاج، لأنها - فى رأيه - شيء طبيعي كيماوى «جهاز يؤلف بين النداءات والاستجابات فى الخلايا الذهنية تجاه المثيرات الخارجية، وفى الممارسة فإن الروح تعيد العملية نفسها بتحويل ما هو محسوس إلى رمز، ففى تصور «ماركس» تلاحظ أولوية العنصر التاريخى وكيفية الإنتاج الاجتماعى، أما عند «ليفى ستراوس» فهناك أولوية للعنصر البيولوجى الكيماوى وكيفية العمل الطبيعى، والوعى يتغير عند «ماركس» بالتاريخ بينما يرى «ليفى ستراوس» أن الروح الإنسانى لا يتغير؛ إذ إن عالمه ليس هو التاريخ بل الطبيعة. وإذا كانت هذه أهم الفروق التى تميز مبادئه عن الماركسية فينبغى أن نتحفظ فى فهم ما يدعيه من الانتماء الماركسى الاشتراكى على المستوى النظرى العميق»^(١).

وإذا كان هذا هو مدى قرب زعماء البنائية من الماركسية فإن كثيرا من منظرى الماركسية الآن يرون فى البنائية تيارا تقدما يتجاوز الفلسفة البرجوازية السائدة

(١) راجع

Paz, Octavio, Levi Straus O el nuevo festin de Esopo, Mexico.1975, P.105.

ويتخطى أزماتها ومبادئها الخاصة بالكائن والمعرفة الذاتية . ولذلك يحسبون من حسنات البنائية إنكار الوجودية والنزعات الشخصية وإقامة علائق أوثق بنتائج مختلف العلوم الإنسانية فى تحليلها للأبنية الموضوعية الاقتصادية واللغوية والثقافية . إلا أنهم يأخذون عليها عموماً أنها لا تضيف شيئاً ذا قيمة فى مجال التفسير العلمى للعمليات التاريخية ؛ وتنكر حقيقة التقدم فى التطور الإنسانى ولا ترى التناقضات الجدلية فى التاريخ مما يجعلها غير قادرة على تحديد الأسباب الحقيقية للظواهر الاجتماعية وشرح الظروف التى تولد فيها مختلف الأبنية وعوامل تغيرها ؛ ومن هنا فإنها تقصر اهتمامها على ما تسميه بقوانين الروح البشرى وتضفى عليها صبغة عالمية^(١) .

هل البنائية تعبير عن فشل اليسار؟

حاول بعض الدارسين تفسير نشأة البنائية على أساس أنها تعبير عن فشل المفكرين اليساريين فى أوروبا عامة وفرنسا على وجه الخصوص ؛ وأن ظلاً من العدمية يجثم خلف فلسفتها ؛ ويسوقون للتدليل على ذلك موقف البنائية فى ثلاث قضايا : انتقاصها من قيمة التاريخ وإنكارها للشخصية الفردية ورؤيتها للمستقبل فى المجتمع الحديث . وكلها تصب فى تيار واحد يحدد موقف البنائيين المعارض للماركسية وتصورهم لأيدولوجية خالية من الأيدولوجية وتأكيدهم للسيطرة التكنولوجية على العالم .

وإذا كانت المسألة الأساسية هى موقف البنائية من التاريخ - على ما سبق أن شرحناه - فإن هؤلاء الباحثين يرون أنه تعبير عن إخفاق المثقفين اليساريين مما أدى بهم إلى الهروب من التفكير المعاصر الملتزم بعد أن يشؤوا من الثورة التى طال الأمد على ترقبها وأصبح قيامها فى ظل الأوضاع العالمية الراهنة شبه مستحيل ، وضاقوا تبعاً لهذا من التاريخ .

ويضاف إلى ذلك طبيعة وضع فرنسا خاصة كقوة متدهورة فقدت زعامتها العالمية

(١) انظر المصدر السابق عن نقد البنائية ص ٨٩ لمؤلفه Seve Lucien .

بالرغم من محاولاتها المستميتة للحفاظ عليها، ويلاحظ على هذا التفسير أنه يأخذ على البنائية رفضها للتصور التاريخي الذي يجعل من أوروبا مركز العالم بالرغم مما فى هذا الرفض من جوانب إيجابية بالنسبة للحضارات الأخرى؛ كما يلاحظ على هذا التفسير أيضا أنه يعتبر أن فرنسا هى مهد البنائية ولحدها معا؛ وهذا غير صحيح، فالبنائية كما رأينا قد ولدت مع الشكلية الروسية والمدارس اللغوية الأوروبية والأمريكية وتطورت فى ألمانيا وبروفاها الخاصة وفى إيطاليا باتجاهاتها الجمالية المحددة، ولا يمكن بأية حال اعتبار البنائيين ماركسيين مرتدين بالرغم من أن الصراع بين هذين التيارين لم يخدم أواره حتى الآن؛ ولا ينبغي أن نغفل أن المنهج البنائي قد فتح جبهة عميقة فى صفوف الماركسيين أنفسهم فانبرى الفيلسوف الكبير «لويس إلتوسر» وغيره لتحليل الماركسية على أساس بنائي لا إنسانى يقبل مبدأ موت الأيدولوجية، وصدرت الكتب عن «بنائية رأس المال».

إلا أن الاتجاه السائد بين الماركسيين هو تحفظهم فى قبول البنائية؛ وقد عبر عنه أحد مفكريهم باعتدال شديد عندما أعلن أن التحليل البنائي يغطى جانبا أصيلا من الأشياء التى يدرسها ويمثل إضافة قيمة للعلوم الإنسانية؛ ولكنه يخطئ فى تقديره عندما يحصر كل شئ فى البنية، فالبنية مظهر جديد للحقيقة يبدو فى لحظة معينة ولا يمكن أن يحيط علما بوجوه المعرفة الإنسانية. وإذا كان البنائيون يرون أن تحليلاتهم هى التى تستخرج الأبنية الخفية من العمليات التاريخية وعلى هذا فهى وحدها الجديرة بكشف عوامل الاستمرار والتوليد ويعطون للنظام أهمية تفقد التغيير قيمته، ويتحول منهجهم إلى عقيدة دوجماطيقية تسلب الإنسان حرته وقدرته على الإبداع، فالإنسان يستخدم البنية ولا ينبغي أن يدعها تتحكم فيه، ولا يكفى القول بأن النشاط الإنسانى يعبر عن كيفية محددة لأبنية عامة كما يحدث فى العوالم الطبيعية، فالإنسان يستخدم البنية ولكنه قادر على تحطيمها إن أراد^(١).

والآن وقد طال بنا هذا العرض - أكثر مما كنا نقدر - لأصول البنائية الأولى وقوامها النظرى ومشاكلها التطبيقية فإنه ينبغي لنا أن نعكف على بحث امتداداتها فى النقد الأدبى، راجين أن تكون هذه الدراسة التمهيدية التى تشعبت بها السبل قد أرست أسسا موضوعية كافية لفهم التطبيق البنائي على الأدب ونقده.

(١) انظر :

Corvez "Los estructuralistas" Trad. Buenos Aires. 1972, P.83.

القسم الثانى

البنائية فى النقد الأدبى

- البنائية فى الأدب.
- مستويات التحليل الأدبى.
- شروط النقد البنائى.
- لغة الشعر.
- تشريح القصة.
- النظم السيميولوجية والأدب.

البنائية فى الأدب

الأبنية الأدبية،

يقدم العالم اللغوى الكبير «أندريه مارتينيت»^(١) تصورا للبنية يمكن أن يفيدنا فى تحديد الأبنية الأدبية وإبراز طابعها التجريدى ، فيقول إنه إذا كانت المعاجم - خاصة «أوكسفورد» - تنص على أن البنية هى كيفية بناء تركيب أو جهاز أو أية مجموعة فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها ، ولا إلى المواد التى تتكون منها ولكنه يتعلق بكيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشئ وخلقه لأغراض ووظائف معينة . وعلى هذا فإن البنية إنما هى تصور تجريدى من خلق الذهن وليست خاصية للشئ ؛ فهى نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوءه الشئ المدروس بطريقة أفضل وأوضح ، فالبنية موجودة فى العمل بالقوة لا بالفعل ، والنموذج هو تصورها ، وكلما كان أقرب إليها وأدق تمثيلا لمعالمها كان أنجح ، ويصل الباحث لمثل هذا النموذج بالدراسة المستفيضة وتتبع الاحتمالات المنبثقة من الشئ نفسه ، دون أن يتعسف فى حشرها فى قالب لا يتسع لها أو لا ينطبق عليها بدقة .

وإذا كان مصطلح البنية يشير انطباعا مرتبطا بشئ مادي كأنه هيكل عظمى أو التصميم الداخلى للأعمال الأدبية بما يشمله من خطوط رئيسية منظورة فإنه ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار أن البنية الأدبية ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه فى الظاهر ، حتى ولو حددنا خصائصها التى تتمثل فى عناصرها التركيبية ، وإنما هى تصور تجريدى

(١) انظر :

Martinet, André "Structure and Language 1966 Trad. Buenos Aires 1971, P.4.

يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر ، وتعد البنية ذاتها شيئاً وسيطاً يقوم فيما وراء الواقع .

وقد حاول بعض النقاد الآخرين تعريف البنية فى الشعر - بالمفهوم العريض لهذه الكلمة المرادف للأدب - بأنها جملة المبادئ التى تحكم عملية التولد الشعرى بحيث يتبع كل عنصر عنصراً آخر ، ويتمثل وصف بنية القصيدة أو القصة عندئذ فى الإجابة عن السؤال التالى : ثم ماذا؟ على أن ذلك يقتضى التمييز بين عدة تصورات مختلفة هى البنية والشكل والموضوع وعناصرهما ؛ فالبنية هى المصطلح الأعم الذى يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلى موضوعى تتحكم فى توليد وخلق العمل الأدبى ، ويترتب عليها النظام الذى تتخذه الوحدات المكونة ، أما الشكل فهو على هذا الاعتبار ليس سوى الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار والقوالب التى توضع فيها عناصر معينة ، ويعود التمييز بينه وبين الموضوع إلى طبيعة المادة المزدوجة للأدب وهى اللغة ، حيث نجد فيها جانباً طبيعياً يتصل بالظاهرة الصوتية وجانباً آخر رمزياً يتمثل فى قدرة هذه المادة على إثارة تصورات ذهنية دلالية . ومن هنا فإن العناصر التى تتصل بالجانب الصوتى للكلمات تسمى «عناصر شكلية» ، وتلك التى تنجم عن الدلالة الرمزية تسمى «عناصر موضوعية»^(١) .

وإذا كان العمل الأدبى أو الفنى عموماً علامة على الواقع الخارجى وليس مجرد نسخ حرفى له فإنه يدل على معان لا نصل إليها فور تلقينها أو ارتطامنا بهذا الواقع ، وهى فى أساسها معان مرتبطة ببنية الأدب أو الفن لأن الخاصية المميزة للغتهما هى وجود تشابه بين بنية العمل الفنى الدالة وبنية الشئ الخارجى المدلول ، وهى لذلك تختلف عن اللغات العادية ؛ إذ تستطيع تركيب بنية دلالية ذات علاقة حميمة ببنية الموضوعات الخارجية التى لا تكتشف للوهلة الأولى ، ومن هنا يمكن القول بأن الفن يتقدم بنا فى سبيل المعرفة ، بينما نجد خاصية اللغات - كما رأينا عند «سوسور» - أنها نظام من العلامات ليست له علاقة مادية بما تدل عليه ، ولو كان الفن مجرد تقليد بحث للأشياء لفقد قيمته كعلامة ورمز ، وعلى هذا فإن الفن من وجهة النظر البنائية

(١) انظر :

Smith Barbara Herrnstein, "Poetic Closure, A Study of Haw Poems end" Chicago 1971, P.41.

ليس سوى مجموعة من الأنظمة الدالة التي تقوم فى مكان وسط بين اللغة من ناحية و الشيء الخارجى من ناحية أخرى^(١).

وللفن - باعتباره بناءً للأشكال - طرقه الخاصة فى الحديث عن العالم والإنسان، وربما يقوم العمل الفنى بإصدار بعض الأحكام على العالم من خلال موضوعه نفسه، مثلما يحدث بالنسبة لموضوع أية قصة أو مسرحية أو قصيدة، ولكن من حق الفن قبل كل شيء أن يصدر هذه الأحكام على العالم عن طريق كيفية بناء عمل محدد والإعراب من خلال شكله عن الاتجاهات التاريخية والشخصية التى أعطته أولوية خاصة، وعن رؤية العالم الكامنة فى طريقة تشكيله بهذه الصورة. وهكذا يمكن أن نجد فى طريقة وصف شيء ما أو اقتطاع حدث زمنى خاص أو فرش بقعة لونية محددة أحكاما على علاقاتنا المحددة بالحياة لا نجدها على الإطلاق فى أية لوحة تذكارية أو مقالة هادفة مباشرة، فأول شيء يقوله العمل الفنى - وهو أهم شيء كذلك - هو ما يقوله من خلال كيفية تركيبه وبناءه نفسه^(٢).

ولا بد أن نميز بين البنية من ناحية والأسلوب من ناحية أخرى، فالبنية تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوى المكتوب به فحسب. وفى القصة مثلا سنرى أن البنية ترتبط بمستويات الحكاية المختلفة ووظائف الزمن والشخصيات وهيكل الأحداث، أما الأسلوب فيقتصر على تحليل الخلايا اللغوية التى تشف عن هذه المستويات، ومن هنا فإن المترجم قد يبتعد عن أسلوب النص الأصيل لكنه لا يمكن أن يبتعد عن بنيته ما دام لا يتخلى عن مهمته الأولى كمترجم^(٣).

(١) انظر: Charbonier, Georges "Entretiens avec Levi Strauss Trad "Arte. Lenguaje, etnologia" La Habana 1970, p.98.

Eco, Umberto. "Opera Apertha" Milan 1962, Trad. Barcelona 1963, P.14.

Tacca, Oscar "Las voces de lo novela" Madrid 1973 P.23.

(٢) انظر:

(٣) انظر:

البنية وتعدد المعنى:

يقول علماء اللغة إن إدراج الكلمة فى بنية مركبة متعددة المستويات يضيف عليها قيمة دلالية موحدة تجعلها صالحة لأداء وظائفها على هذه المستويات المختلفة، أى أن كل مظهر من مظاهر البنية يعطى للكلمة قيمته الدلالية حتى تصبح وحيدة المعنى؛ إذ إنه كلما انكمش مجال تعدد المعنى زاد اكتمال الإفادة والإعلام بها، والذي يجعل ثراء المضمون الفنى والأدبى ممكنا هو استبعاد المعانى غير المفيدة بإدخال الكلمة فى بنية مركبة خارجة عن حدود اللغة، وإن كانت خاضعة لها فى طرق التعبير، إلا أن لغة الأدب تختلف عن اللغة العادية فى هذا الصدد، وقد أبرز «جاكوبسون» الميوعة الأساسية فى الرسالة الشعرية أو الأدبية كما سنرى فيما بعد، وهذا يعنى أن اللبس فيها أو عدم التحديد لا ينبجمان عن رؤية جمالية لحرية التأويل ولا من النقد الأخلاقى لأخطارها وإنما يمكن صياغة ذلك فى المبدأ التالى: إن اللغة الرمزية التى تقص منها الأعمال الأدبية إنما هى - نظرا لبنيتها نفسها - لغة جمعية متعددة الدلالة لا تكف عن توليد المعانى المختلفة فى كل استعمال خاص.

ولنفترض أن أحد الباحثين يريد أن يشرع فى إجراء تحليل بنائى أدبى، عندئذ لا بد أن يكون باحثا واعيا لدرجة أنه لا يدهش من تعدد المحاولات التى يمكن أن تقع تحت هذا الشعار نفسه، وحصيفا إلى الحد الذى يدرك فيه أن التحليل البنائى للأدب لا يتضمن أى منهج قانونى صارم يمكن أن يقارن بمنهج علم الاجتماع أو الفلسفة مثلا، ولا يضمن بمجرد تطبيقه على نص ما بروز بنية هذا النص، كما نفترض أن هذا الباحث على قدر من الشجاعة الأدبية يتيح له أن يتوقع ويتحمل عديدا من الأخطاء ويعترف بها ويصححها دون مكابرة أو مراورة، وأنه يتمتع بحرية وقدرة على الخلق يجعلان بوسعه أن يرتاد مناطق الحساسية البنائية ويستقطر كل ما توحى به إلى حدسه من معان متعددة، دون أن يفقد الحس الجدلى الذى ينتهى به إلى أن المهم ليس هو الوصول إلى «شرح» النص بنتيجة إيجابية تصل إلى دلالة أخيرة يمكن اعتبارها حقيقة العمل، وإنما المهم - على العكس من ذلك - هو الدخول من خلال التحليل

الدائب فى لعبة الدلالة نفسها بحيث تتراءى له أساسا فى اكتشاف تعدد وجوه النص وجماعيته^(١).

ومن هنا فإن هدف التحليل البنائى للأدب إنما هو اكتشاف تعدد معانى الآثار الأدبية ، وإذا كان كل عصر يظن أنه قد أمسك بالمعنى القانونى الدقيق لهذا الأثر أو ذاك فإنه يكفى أن نوسع من منظورنا التاريخى كى ندرك سذاجة هذا الظن ونعدل عن المعنى المنفرد إلى المعنى المتعدد وعن الأثر المغلق إلى الأثر المنفتح .

على أن نتذكر أن اختلاف المعانى لا يصبح نتيجة لوجهة نظر نسبية تعود إلى اختلاف العادات والتقاليد الإنسانية ، ولا ينم عن ميل المجتمعات إلى الخطأ ، وإنما هو محصلة لانفتاح الأثر الأدبى نفسه وقابليته بطبيعة بنيته لمعان متعددة دون أن يطعن هذا فى كفاية من استخرجها ، وذلك يعود إلى أن الآثار الأدبية فى جوهرها رمزية ، لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة - وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعنى ، فالرمز عملية متواصلة دائمة ، والذى يتغير إنما هو وعى المجتمع به وما يعلق عليه من أهمية ، أما الأثر نفسه فهو «خالد» لا بمعنى أنه يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة وإنما لأنه يوحى بمعان متعددة لنفس الإنسان فى أوقات متعددة ، فالأثر لا يفتأ يقترح على الإنسان الذى ينشرح له^(٢).

وينبغى أن نميز فى هذا الصدد بين مصطلحين مهمين هما : المعنى والتأويل ، فمعنى أى عنصر فى العمل الأدبى هو إمكانية دخوله فى علاقة متبادلة مع عناصر أخرى فى العمل نفسه ومع الكل بصفة عامة ، وعلى هذا فإن معنى أية صورة يتمثل فى تعارضها مع صورة أخرى أو فى كونها أشد كثافة منها بقليل أو بكثير ، ومعنى قطعة ما من الحوار الداخلى أو مناجاة النفس هو تحديد خصائص الشخصية التى يصدر عنها ، ولا شك أن فلوبيير كان يفكر فى هذا النوع من المعنى عندما كتب يقول «ليس فى كتابى أى وصف منعزل أو اعتباطى ، فكلها تخدم شخصياتى وتمارس تأثيرا ما سواء كان ضعيفا أم قويا على الحدث» وكل عنصر من العمل الأدبى له معنى

Barthes, Roland, Le degré zéro de L'Ecriture, Paris.1973, P.205.

(١) انظر :

Barthes, Roland, "Critique et Verité" Paris1966 Trad. Buenos Aires1972, P.52. : انظر - (٢)

ما أو أكثر بهذا المفهوم، إلا إذا كان عملا عاجزا، ومهما تعددت معانيه فإن من الممكن رصدتها من هذا المنظور. وهذا على عكس ما يحدث فى التأويل؛ إذ إن تأويل عنصر ما من العمل الأدبى يتوقف على شخصية الناقد وعلى عصره وموقفه الأيديولوجى، ولكى يتم تأويل عنصر ما فإنه يدمج فى داخل نظام، ليس هو نظام العمل نفسه، وإنما هو نظام الناقد، وتأويل صورة ما يمكن أن يكون استخلاص نتيجة عن مدى معايشة الشاعر للموت أو ميله إلى هذا العنصر الطبيعى بالذات دون غيره، وتؤول قطعة المناجاة حيثئذ كرفض للوضع القائم أو تساؤل عن الطبيعة البشرية، وقد يكون لهذه التأويلات ما يبررها وقد تكون ضرورية، إلا أنه ينبغى أن يتضح الفرق الحاسم منذ البداية بين المعنى والتأويل؛ فالمعنى هو مناط البنية الأدبية وهى موضوع فن الشعر الذى يطمح إلى درجة من اليقين العلمى؛ وهو يتصل أساسا بالأجناس الأدبية وخواصها القائمة والمحتملة على جميع المستويات، أما التأويل فهو يتصل بالنقد الأدبى وينصب على عمل محدد يندمج فيه الناقد ويتمثله حتى يتحول إلى خالقه الثانى.

التياران اللغوى والفلسفى؛

هناك نوعان من الأبنية، النوع الذى اكتشفه اللغويون والذى يرتبط بتصورات النظام والتوفيقات والمخالفة، والنوع الآخر الذى ركز عليه الفلاسفة وما يرتبط به من أفكار عن النموذج والجنس والشكل، وليس الفصل بينهما حاسما ولا قاطعا، فكلاهما يستفيد من مقولات الآخر، وإن كان هذا لا يحول بيننا وبين القول بصفة عامة، إن هناك تيارين فى البنائية أحدهما لغوى والثانى فلسفى، على أن التيار الأول أشد وأقوى، نظرا لأن العمل الأدبى إنما هو تركيب لغوى قبل أى شىء آخر.

ومع هذا فإن البنائية الفلسفية تتميز بكثير من التماسك؛ إذ إنها تبرز الخصائص الشكلية للعمل الفنى وعلاقاته بالأعمال الأخرى التى تنتمى إلى نفس الجنس الأدبى، مع ملاحظة أن الأجناس الأدبية لا تكف عن الحركة الدائبة بفضل العطاءات التى يضيفها كل أديب خاضع لظروف ثقافية وتاريخية معينة، وكذلك تبرز علاقاته بالأعمال الأخرى لنفس المؤلف أو فى نفس العصر، وبهذا تعتبر البنائية الفلسفية

ذات طابع مقارن، ولما كانت المقارنة تعقد أحيانا بين أعمال غير متعاصرة أو بين مراحل زمنية مختلفة فإنه لا بد من أن تأخذ في اعتبارها الجانب التاريخي، ولهذا فإن البنائية الفلسفية مع اعتمادها على النظم الوصفية التوفيقية لا تستطيع إغفال التطور التاريخي الذي يرصده النقاد المؤرخون، ومن هنا فإن الماركسية مثلا تحتفل بهذا اللون من البنائية على وجه الخصوص لأنه يعتد بالاعتبارات الاجتماعية والاقتصادية كعناصر حاسمة في تأثيرها على الأبنية الشكلية للأعمال الأدبية سواء كانت لغوية أو جمالية^(١).

النموذج اللغوي للتحليل الأدبي:

إذا كان من المستحيل إحصاء جميع الجمل التي تتكون منها لغة ما فإن عالم اللغة يقيم نموذجاً وصفياً مفترضاً كأساس لشرح كيفية تولد الجمل التي لا حصر لها في هذه اللغة، ومهما كانت التعديلات التي لا بد من إدخالها على هذا المنهج فإن نقاد البنائية يبذلون جهدهم لتطبيقه على الأعمال الأدبية؛ إذ إنهم يرون أن هذه الأعمال تشبه عدداً هائلاً من الجمل التي تتكون منها لغة عامة للرموز طبقاً لمجموعة من التحولات التي يمكن رصدها وتعقيدها، أو بشكل أعم طبقاً لنوع من المنطق الدال الذي لا بد من وصفه، فعلم الأدب يتلقى إذن من علم اللغة هذا المبدأ الأساسي لجميع العلوم وهو: الوصول إلى بعض القواعد العامة لشرح بعض النتائج الأساسية.

لكن كيف نفهم وتقبل الأشكال الأدبية؟ لعل السبب في ذلك يعود إلى هذه القواعد العامة نفسها التي توضع بغض النظر عن مؤلف بعينه وهي قواعد الرمز اللغوية. «فما توحيه ربة الإلهام إلى الكاتب أو الأديب ليس هذه الصورة أو تلك الفكرة أو ذلك البيت من الشعر، ولكن ما يوجد بالفعل إنما هو هذا المنطق العظيم للرموز»^(٢) وعلى هذا فمن الضروري توزيع أهداف علم الأدب وموضوعه بحيث لا يصبح المؤلف ولا العمل الأدبي إلا نقطة الانطلاق لإجراء تحليل ينصب على اللغة، ويغطي هذا العلم مساحات تتطابق مع حجم الرموز التي يتناولها، فيقتصر المجال

Segre, Cesar, Isegni e le Critica Trad. Barcelona 1970, P.18.

(١) انظر:

Barthes, Roland "Critique et Verité" 1966, P.56.

(٢) انظر:

الأول على الرموز التي تشمل جملة فأقل مثل بعض الأشكال البلاغية والإيحائية للكلمات، وملامح لغة الأدب في مجموعها، أما المجال الآخر فيشمل الرموز التي تتجاوز حدود الجملة مثل الحكاية والرسالة الشعرية والقول، على أن كل نوع من هذه الوحدات يقتضى شروطا خاصة لوصفه طبقا لمستواه، ابتداء من الوحدات الصغيرة الثرية إلى الوحدات الكبرى المتصلة بالقول، وهى جميعها تتصل فيما بينها تبعا لقاعدة التكامل.

وقبل أن نمضى فى تحليل هذا التيار اللغوى البنائى يجدر بنا أن نقف عند بعض المصطلحات التى يتكئ عليها، بالرغم من أننا قد تعرضنا لها فى الفصول الأولى من هذا البحث، وذلك لأن تغيير المصطلح قد نجم عنه إحساس مفاجئ باكتشاف أن هذا العالم الذى نعيش فيه يختلف عما كنا نظن حتى الآن، فمن المصطلحات التى تتردد كثيرا فى الدراسات الأدبية ما يشير إلى «العلاقات السياقية» التى تدل على علاقات التسلسل والتوافق بين الكلمات أو الإشارات على مستوى المقال الفعلى؛ أى خط الكلمات المتتالية، وهذه يطلق عليها «علاقات المجاورة»، أما النوع الآخر فيتصل بالعلاقات الإيحائية أو الاستبدالية؛ أى علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له تم اختياره دونها، ولكنها تمثل الثروة الاحتياطية له التى كان يمكن أن تحل محله، ويطلق عليها كما نذكر علاقات المخالفة أو الاستبدال ولا يمكن تحليل النص الأدبى إلى وحدات متتابعة دون اعتبار مجموعات الرموز التى تكونه، فهو رسالة تنقل دلالة سياقية لكنها فى الوقت نفسه ذات قيمة بنائية مما يفرض ضرورة قيام علاقة جدلية بين محورى المجاورة والمخالفة، أى أنه لابد من توضيح القيم لتحويل الدلالة وعقد الصلة بينها وبين المستوى النحوى. وبهذا فإن الرمز فى العمل الأدبى له قيمتان: إحداهما تشير إلى «كود» اللغة، وتوصف بأنها عملية توصيلية، والأخرى تتصل بشمولية الرسالة أو بجملة الرموز من حيث تكوينها لكل بنائى. وهذه العملية الأخرى هى التى تشمل علاقات المخالفة وسلسلة التابع الخطى والزمنى للقول^(١).

وقد اتخذ «جاكوبسون» من هذا أساسا للتقعيد الجمالى للشعر والقصة. فإذا كنا

(١) انظر:

Guglieni, "Letteura Come Sistima e Come Funzione Trad., arcelona616, P.767.

تميز في اللغة بين المظهر الاختياري الذي يتصل بانتقاء رمز ما من بين الاحتياطي الممكن من الرموز المشابهة ، والمظهر التوفيقى الذي يتصل بتسلسل الرموز المختارة هكذا طبقا لحاجات القول ، فإن كل واحد من هذين المظهرين يرتبط بشكل نموذجى من أشكال البلاغة القديمة ينطبق عليه ، فالمظهر الاختياري يتصل بالاستعارة وهى إحلال كلمة محل أخرى لأداء المعنى نفسه وإن لم يكن لهما القيمة نفسها ، أما المظهر التوفيقى فيقابل نوعا آخر من المجاز المرسل والكناية ينتقل فيه المعنى من رمز إلى آخر ، ومن الوجهة الجمالية فإن العملية الأولى هى أساس الفنون التنويعية ، بينما تعتبر العملية الأخرى أساس فن الحكاية ، فالخيال القصصى ممكن لأنه من المحتمل أن يحدث فى نهاية الأمر ، أما الخيال الشعري فهو غير ممكن لأنه لا يحدث إلا فى منطقة الأشباح المتوقدة فى ذهن الفنان ، والقصة تتبع نظاما من تسلسل وتوافق العناصر الواقعية ، أما القصيدة فهى الاستثمار الكامل لجميع الإمكانيات الخلافية المحتملة ، ومن هنا فإن المظهر الاختياري للغة الاستعارية هو محور الإبداع الشعري ، بينما نجد أن المظهر التوافقي السياقي هو الأساس الجمالى لفن القصة^(١) . كما ربط جاكوبسون فى مشهد آخر بين علاقة المجاورة والمذهب الواقعي ، وعلاقة التشابه والمذهب الرمزي ، على أساس السمة الغالبة وطبيعة الرمز فى كل منهما .

علاقة الحضور والغياب

وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية فى إطار جمالى نقدى فإنه يترتب عليها التمييز بين نوعين من العلاقات التى يمكن ملاحظتها فى العمل الأدبي : علاقات تقوم بين العناصر الحاضرة ، وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة . وتختلف هذه العلاقات فى طبيعتها ووظيفتها معا ، مع ملاحظة أن هذا التقسيم - مثله فى ذلك مثل أى تقسيم عام - لا يمكن أن يكون مطلقا ؛ إذ إن هناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور فى ذاكرة القراء الجماعية فى فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة ، وعلى العكس من ذلك قد نجد فى كتاب مطول بعض الأجزاء التى تبعد عن

(١) انظر :

Barthes, Roland "Essais Critiques" Paris 1964, Trad. Barcelona, 1966, P.284.

البعض الآخر لدرجة أنه يمكن اعتبار علاقتها من النوع الثانى ، ومع ذلك فإن هذا التقسيم يسمح لنا بالتصنيف الأولى للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى .

فماذا يعبر عنه هذا التقابل بالنسبة لتجربتنا كقراء ؟ تعد علاقات الغياب علاقات معنى ورمز ، فهذا الدال «يدل» على ذلك المدلول ، وهذه الحقيقة تقتضى أخرى وهى أن الحادثة ترمز لفكرة ، وتلك الفكرة توضح نفسية الشخصيات وهكذا . أما علاقات الحضور فهى علاقات تصوير وتكوين ، حيث تترى الأحداث وتشكل الشخصيات فيما بينها مجموعات متقابلة متدرجة - لا رموزا - وتتألف الكلمات داخل علاقة دلالية بقوة البنية - لا بالإيحاء - وباختصار فإن الكلمات والأحداث والشخصيات لا تعنى غيرها ولا ترمز إليه ولكنها تتجاوز معه وتركب به .

وإذا كان هذا النوع من التقابل قد ظهر بتسميات مختلفة حتى الآن ، فلا شك أن من السهل أن ندرك أن علاقات الحضور فى الأدب تقابل العلاقات السياقية فى علم اللغة كما أن علاقات الغياب تقابل العلاقات الخلافية أو الاستبدالية . بيد أن الأدب ليس نظاما رمزيا أوليا مثل فن الرسم مثلا ، أو مثل اللغة إلى حد ما ، ولكنه يستخدم مادة له عناصر مأخوذة من نظام آخر سابق عليه وهو اللغة ، مما يجعل علاقاته أشد تركيبا وتعقيدا . على أن هذا الفرق بين النظم اللغوية والأدبية لا يلاحظ بنفس الدرجة فى جميع الأجناس الأدبية ، فهو أدق وأدنى فى حالة التعبير الغنائى حيث تنتظم الجمل فى النص بشكل مباشر ، بينما يأخذ أكبر أشكاله وأحدها فى النصوص الروائية ، حيث تمثل الأحداث والشخصيات من جانبها تصويرا مستقلا إلى حد ما عن الجمل التى تطلعنا عليها . والحقيقة التى لا جدال فيها هى أن هذا الفرق موجود دائما مهما كان دقيقا أو طفيفا ، ومن هنا نستطيع أن نميز بين ثلاثة قطاعات من المشاكل التى تعرض لنا فى التحليل الأدبى ، فأولها يتصل بالمظهر اللغوى للنص والثانى بالجانب النحوى - بالمعنى الشامل لهذه الكلمة الذى يتضمن علاقات الحضور - والثالث بالجانب الدلالى الذى يمس بطبيعة الحال علاقات الغياب^(١) وهذه هى إحدى الزوايا التى يمكن رصد الظواهر الأدبية منها ، وسنرى أن هناك أوضاعا أخرى لرؤية نفس المشاكل تقريبا ، ولا يجب أحدها الآخر بقدر ما يساعد على فهمه وتوضيحه .

(١) انظر :

Todorov, Tzvetan. Quist-co que te Stracturalisme Paris.1986. Trad. Buenos Aires1971. P.48.

مستويات التحليل الأدبي

مراتب التحليل ورؤية العالم:

يميز النقاد البنائيون بين جملة من الخصائص المتصلة بالبيانات أو المراتب التي تسمح بالانتقال من القول إلى العمل الأدبي، ولناخذ القصة نموذجاً لنا الآن بالرغم من أننا سنتناولها بالتفصيل فيما بعد، المرتبة الأولى يسمونها الحال أو الكيفية؛ وتشير إلى العلاقة بين خطى الزمن: خط المقولة القصصية التي يمثلها بالنسبة لنا تتابع الحروف في الصفحة والصفحات في الكتاب، وخط العالم القصصي المتشابك المعقد، وتتصل المرتبة الثالثة بالرؤية، أي وجهة النظر التي تلاحظ منها الأشياء ونوعية هذه الملاحظة ومدى صدقها وكذبها أو جزئيتها وشمولها، ثم يضيفون إلى هذه المراتب مرتبة رابعة لا تنتمي إلى المستوى التحليلي نفسه وإن كانت شديدة الاتصال به وتتعلق بعملية النطق نفسها التي تدرس عادة في علم الأسلوب، ولكنهم يتناولونها هنا من وجهة النظر الفنية البنائية ويطلقون عليها «الصوت».

ولما كنا سنتعرض في الفصول التالية لتحليل كثير من هذه المراتب فحسبنا الآن أن نشير إلى التوزيع البنيوي للمرحلة الثالثة الخاصة برؤية العالم كنموذج لهذا التقسيم العام. وتعد دراسة رؤية العالم من أشد الدراسات جاذبية في النقد الحديث؛ وقد استفادت بحصيلة الدراسات النظرية للفنون التشكيلية؛ وليس استخدام مصطلح «الرؤية» البصري سوى نتيجة لهذا الاحتكاك، وقد قسم النقاد أنواع الرؤية وصنفوها في الأعمال المختلفة؛ ولكن حسبنا في هذه الدراسة النظرية توضيح المعايير التي تسمح بالتمييز بين الأنواع المتعددة، وأهمها ما يلي:

- المعرفة الذاتية أو الموضوعية للأحداث المعروضة؛ فتحليل عملية التلقى يوضح

لنا الشيء الذى يتم تلقيه بنفس القدر الذى يمكن أن يوضح لنا فيه الشخص المتلقى ؛ والنوع الأول من البيانات هو الذى يطلق عليه معرفة موضوعية كما يطلق على النوع الآخر معرفة ذاتية أو شخصية ، ولا ينبغي خلط هذه الحقيقة بإمكانية عرض قصة كاملة بضمير المتكلم أو الغائب ؛ إذ إن كلا من هذين الاحتمالين قد يكون موضوعيا أو ذاتيا ، وكان «هنرى جيمس» يرى أن الشخصيات ليست متصورة فحسب وإنما هى مصورة أو عاكسة كذلك ، ولو كانت الشخصيات الأخرى خيالات منعكسة فى وعى ما فإن العاكس إنما هو الوعى نفسه ، لعل أوضح مثل لذلك هو قصة «جويس» «البحث عن الزمن الضائع» حيث نستقى معظم معلوماتنا عن البطل لا من أعماله ولكن من طريقته فى تقبل الأشياء والأشخاص والحكم عليهم .

- وإذا كان المعيار السابق يتصل باتجاه العمل فى بنية القصة انطلاقا من عملية التلقى لمعرفة الفاعل أو الشيء المتلقى فإن المعيار الآخر لا يرتبط بنوعية البيانات المتلقاة بل بكميتها . ويشير إلى درجة معرفة القارئ بها ، وربما أمكن متابعة الاستعارة التى ترتب عليها استخدام كلمة «الرؤية» البصرية للتمييز فى داخل هذا المعيار بين فكرتين مختلفتين : الأولى تتصل بمساحة الرؤية أو زاويتها والأخرى تتصل بعمقها ونفاذها . وفيما يتعلق بالمساحة نجد أن الطرفين اللذين يشار إليهما عادة يمثلان ما يسمى بالرؤية الداخلية والخارجية ؛ أو بالرؤية من الداخل والرؤية من الخارج ، مع ملاحظة أن هذا النوع الأخير الذى يقتصر على مجرد رصد الأحداث ووصفها دون أى تفسير أو تحليل لا يكاد يوجد فى الأدب بشكل صاف كامل ، لأنه يؤدي إلى الإبهام المطلق وعدم الفهم ، ولهذا فإن هذا التقابل بين نوعى الرؤية ليس مطلق وإنما هو نسبي متدرج ؛ فالرؤية الداخلية الحميمة هى التى تحرص على تقديم خلجات الشخصية وأفكارها ومشاعرها ، والخارجية هى التى تقتصر على أقل قدر من التأويل والشرح للمعطيات الحسية بما يسمح بموقعتها لا أكثر .

كما أنه ليس هناك فرق كبير بين زاوية الرؤية أو مساحتها من جانب ومدى عمقها ونفاذها من جانب آخر ، إلا أن الكاتب قد يعمد إلى تجاوز السطح الطبيعى أو النفسى فى محاولة للنفاذ إلى أعماق الشخصيات الخاصة بالشعور واللاشعور معا والكشف

عن أسرارهم التي لا يستطيعون الوصول إليها بأنفسهم ووعيهم الخاص^(١)، وسوف نعود إلى هذا التصنيف مرة أخرى عند الحديث عن التشريح البنائي للقصة لنستكمل ما يتعلق به من قضايا ومشاكل .

كيف نبدأ التحليل البنائي في الأدب؟

يقول علماء اللغة إن كل عملية إعلامية تتضمن مجموعة خاصة من العلامات هي :

(أ) علامات أولية .

(ب) علامات أخيرة ملاحظة .

وتتمثل مهمة الوصف العلمى فى شرح كيفية الانتقال من المجموعة الأولى إلى الأخرى وتحديد الروابط بينهما، فإذا كانت الحلقات الوسيطة شديدة التعقيد تستعصى على الملاحظة العادية فإنهم يشبهونها حينئذ بالصندوق الأسود الذى تسجل فيه جميع اتصالات الطائرة فإذا ما انفجرت أو سقطت أمكن العثور عليه سليما وسط الحطام وتحليل ما فيه ومعرفة سبب الحادث .

ولما كان العمل الأدبى أساسا نظاما من التبادل الإعلامى فإن المرحلة التحليلية الأولى قد تتمثل فى رصد هاتين المجموعتين من الإشارات الأولية والنهائية ثم اكتشاف الوسائل والتحركات التى أدت إلى تشابه المجموعة الثانية مع الأولى أو اختلافها عنها، أى أن من الضرورى وصف العبور من لحظة التوازن الأولى إلى لحظة التوازن الثانية ولو أدى هذا إلى اختراق الصندوق الأسود .

- وقد يبدو أن هذا التوضيح الأولى موضوعى لا شكلى وهنا تتجلى حرية الباحث المنهجية التى لا بد من التمسك بها، فلا يمكن أن نشرع فى تحليل نص ما دون أن نبدأ بهذه المحاولة الدلالية التى تمس محتواه؛ أى موضوعاته ورموزه ومضمونه الأيديولوجى .

(١) انظر :

Todorov, Tzvetan, "Poétique" Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1975, P.69.

والعمل الأساسى الذى يظل أمامنا بعد ذلك هو متابعة هذا «الكود» أو الشفرة وتحديد مصطلحاته وأحداثه واقتراح شفرات جديدة تكمله، وإذا كان من حق الباحث - أو من واجبه - أن ينطلق من نقطة تكثيف المعنى فإن هذا يعود إلى أن حركة التحليل فى تسربها الذى لا حدود له هى التى تؤدى إلى انفجار النص، وأن السحب الأولى التى تشير إلى هذا الانفجار هى معانيه المتعددة^(١).

وعلى هذا فإن البحث البنائى لا ينطلق من الأشكال ليتحسس أو يستوضح المضمونات - فقد لا يحتاج ذلك إلى منهج بنائى - وإنما على العكس من هذا يبذل ويعدد الموضوعات ويحرك المفاهيم الأولى ليصل إلى لون من علم الأشكال، وقد تضمن له تلك الحركية ميزة كبرى؛ إذ يبدأ من بعض المفاهيم الأليفة ثم لا يلبث أن يهجرها أو يحولها ويمضى، لا فى النص الذى يظل قائما بكتلته الحاضرة المجسمة دائما وإنما فى عمله البنائى الإبداعى نفسه.

أولوية النقد الجمالى اللغوى:

يعد العمل الأدبى أثرا يدعونا أن نتبع مبعثه؛ بيد أن علم الأدب إذا تحول إلى علم نفس أو اجتماع فإنه لا يلبث عندئذ أن يتجمد فى نطاق مشكلة المصادر الأدبية القديمة التى كان النقد يجد فى البحث عنها حتى إذا عثر على نوع من الولاء التاريخى تصور أنه قال كل شيء، كذلك نجد النقد الحديث يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية حتى إذا وفق فى عقد صلة ما بين الأثر الأدبى وطفولة مؤلفه أو وسطه تصور أنه قد شرحه، ثم ركز جهده فى بحث مدلوله الحقيقى الذى يختلف عادة عن الظاهر وأخذ يتلمس مفاتيح العمل خلف لغته وكلماته؛ ناسيا أن مفتاحه الفعلى هو هذه الكلمات نفسها باعتبارها وحدة لا تنفك من الدال والمدلول.

وإذا كان البنائيون لا يعترضون جوهريا على التفسيرات النفسية والاجتماعية

(١) راجع الكتاب المشار إليه من قبل عن «درجة الصفر فى الكتابة» تأليف Barthes Roland.

للأدب - إذ إن من حق هذه العلوم أن تدرس الأدب كما تدرس أى أثر أو حقيقة إنسانية أخرى - فإنهم يرفضون أن تمثل هذه الدراسات معياراً جمالياً للأعمال الأدبية ؛ لأنها حينما تدرس لغة الشاعر تتناولها كما تتناول الأعراض المرضية أو الوثائق الشخصية مغفلة طابعها الجمالى الذى يميزها عن هذه الأشياء . فلا يمكن لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع أن يشرحاً لنا الفرق بين لغة التث ولغة الشعر ؛ لأن هذا من اختصاص النظرية الأدبية وحدها ؛ وربما كانت الصورة الشعرية ذات دلالة على فكرة ثابتة ملحة ، ولكنها لا تصبح شعراً لهذا السبب ، بل لأنها صورة أولاً ، أى طريقة مجسمة للتعبير عن فكرة كان يمكن أن يقال بلغة عادية مباشرة شئ يشبهها ، وإن اختلفا فيما بينهما جوهرياً ، كما أن هذه النظرية الأدبية هى وحدها القادرة على التصنيف الفنى للصور وشرح فعاليتها الجمالية ، وهذا هو مناط القيمة الوحيدة فيها .

وقد أصبحت اللغة علماً فى اليوم الذى أخذت فيه على يد «سوسيور» تعتمد على نفسها ، أى تشرح اللغة باللغة ذاتها ، وعلى علم الأدب أن يتخذ الموقف نفسه ، فالشعر هو ما تشتمل عليه القصيدة فحسب ، هذا هو المبدأ الأساسى لدى البنائيين ، وعلى فن الشعر أن يركز مثل علم اللغة على دراسة لغة الآثار الأدبية مع فارق وحيد ، وهو أن هدفه ليس دراسة اللغة فى عمومها ، ولكن صيغها الأدبية والشعرية الخاصة ، فالشاعر ليس شاعراً لما فكر فيه أو أحسه ، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر ، ليس خلاق أفكار بل كلمات ، فعبقريته تكمن فى إبداعه اللغوى ، أما الحساسية المفرطة فلا تكفى لتكوين أى شاعر^(١) .

على أن معرفة الأدب من خلال اللغة لها حدود لا يمكن أن تتجاوزها نتيجة لما نعرفه عن طبيعة الأدب المميزة واختلافها عن طبيعة اللغة العادية ؛ إذ إن هذه الأخيرة وثيقة الصلة بالمنطق العلمى فى اعتمادها على التطابق والتقابل وإمكانية التكرار الكامل وعمومية الرمز الضرورية ، أما الأدب فهو قريب كذلك من بعض الرمزية الأخرى مثل الحلم بمفهوم «فرويد» ، مما يجعل من الخطأ البين معالجة الأدب وحصره فى النطاق الذى يجهد كى يحطمه على وجه التحديد ؛ إذ إن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قبولها للترجمة بأكملها إلى لغة غير أدبية ، فالأدب يوجد بقدر ما

(١) انظر :

Cohen, Jean, "Structure du Language Poetique" Paris 1966. Trad. Madirir 1973, P.40

ينجح فى قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعنى ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده^(١). ومعنى ذلك أننا عندما نشير إلى استخدام المنهج اللغوى وأولوية النقد الجمالى ينبغى أن نتذكر دائما أن هذا النموذج لا يتطابق أبدا مع لغة الأدب بل يختلف عنها فى الاتجاه، وأن اكتشاف عناصره الجمالية لا يتأتى إلا من خلال بحث هذه الفروق الدقيقة على وجه التحديد، وقد تكفلت البنائية بوضع هذه القنطرة بين المباحث اللغوية والنقدية، فاستطاع «جاكوبسون» بنظريته فى وظائف لغة الأدب واختلافها الجوهرى عن وظائف اللغة العادية أن يرسى أسس النقد الجمالى الحديث وأن يكشف عن «ثانوية» القيم النفسية والاجتماعية فيه إذا لم تشكل رصيда يساعد على فهم البنية الشكلية اللغوية للأعمال الأدبية.

علم الأشكال الأدبية:

استقر تاريخ الأدب الآن فى إطار العلوم الإنسانية ذات التقاليد الراسخة؛ أما علم الأدب نفسه فلا يزال فى مراحل التكوينية الأولى لم يتبلور بعد، ولعل هذا ناجم من أنه لم يتم الاعتراف بطبيعة موضوعه الأدبى كشئ مكتوب؛ ومنذ اللحظة التى نسلم فيها بأن الأثر الأدبى قد صنع بالكتابة، ونستخلص من ذلك جميع النتائج المترتبة عليه، فإنه يكون قد تأسس حينئذ علم الأدب. على أنه لن يكون علما للمضامين الأدبية - فهذا الميدان قاصر على علم التاريخ - وإنما لا بد له أن يدرس شروط انبثاق هذه المضامين، أى لا بد أن يكون علما للأشكال الأدبية؛ والذى يعنيه فى المقام الأول إنما هو التنويعات الدلالية القابلة للتولد من الآثار نفسها، وقبل أن يعكف على تأويل الرموز لا مفر له من أن يبحث صلاحيتها وتركيبها، ولن يصبح هدفه هو بحث المعانى المكتملة للأثر الأدبى، بل على العكس من ذلك «المعنى الأجوف» الذى يتسع لها كلها.

وإذا كان نموذج لغويا كما سبق أن شرحنا فإن هذا يعنى أن علم اللغة يستطيع أن

(١) انظر :

Todorov. Tzvtan. Literatura v signification Trad Barcelona 1974. P15.

يعبر الأدب هذا النموذج التوليدي الذي يعتبر أساس كل علم يسعى للوصول إلى القواعد التي تشرح نتائجه . وهدف علم الأدب ليس هو شرح الأسباب التي تفرض علينا قبول هذا المعنى أو ذاك وإلزامنا به ، وإنما شرح قابليته لأن يقبل ؛ وكما أن علم اللغة الحديث يركز على وصف نحوية الجمل - لا على دلالتها - فإن على علم الأدب أن يصف إمكانات قبول الأعمال الأدبية لا معناها ، بحيث لا يصف مجموعات المعاني الممكنة في أنظمة ثابتة وإنما يصفها بشكل يوضح تركيبها العملي ، وإذا كان علماء اللغة المحدثون قد تحدثوا عن «ملكة» اللغة في الإنسان فرجما ساعدنا هذا على اكتشاف ملكة الأدب كطاقة للكلمات ومجموعة من القواعد التي تتراكب خارج أي مؤلف وتشكل ما سماه النقاد بمنطق الرمز أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب^(١).

وكما سبق أن ذكرنا من قبل فإن لهذا العلم مجالين كبيرين طبقا للرموز التي يعالجها ؛ فالمجال الأول يشمل الرموز الصغرى التي تقل عن مستوى الجملة اللغوية كالأشكال البلاغية القديمة وظواهر الإيحاء والانحرافات الدلالية ؛ أما المجال الآخر فيشمل الرموز التي تزيد عن مستوى الجملة ؛ أي أجزاء القول التي يمكن أن تستنبط منها بنية القصة أو رسالة الشعر أو هيكل النص ؛ ولا ريب أن علاقات التكامل بين الوحدات الصغرى والكبرى توازي علاقة الحروف بالكلمات والكلمات بالجملة إلا أنها تتم على مستويات وصفية مختلفة . وعندما نتناول النص الأدبي بهذا الشكل فإن التحليل سيصبح أكثر دقة وعلمية ، وإن كان سيخلف وراءه ما يعتبره بعض النقاد جوهر العمل الأدبي مثل العبقرية الشخصية أو روح الفن أو الإنسانية أو غير هذا مما سيدخل في ذمة التاريخ . وسيتضح لدينا حينئذ أن حسب علم الأشكال الأدبية أن نعلمنا منطق توالد المعاني المقبولة و «ميكانيزم» الرموز.

نظرية المستويات الأدبية:

لم تبتدع البنائية هذه النظرية ، بل كانت لها إرهاصات قوية منذ ما يقرب من نصف قرن ، ويبدو أن سيادة الروح العلمي في مناهج الدراسات الإنسانية كان لها أثر بالغ في حدس بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية في التحليل البنائي بشكل

(١) انظر : Barthes, Roland. "Critique et Virti" Paris 1966. Trad Barcelona 1975. P.61.

مبكر، ولعل من أهمهم «رومان إنجاردن» الذى نشر عام ١٩٣١ كتابه «العمل الفنى الأدبى» بمدينة «هيل» - وتقع فى ألمانيا الشرقية الآن - ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نشر فى «طوبنجن» عام ١٩٦٨ وقدم نظرية متكاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجاً بنائياً لخلطها بعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللغوى للعمل الأدبى. فالمستوى الأدنى أو الأول هو الصوتى الحسى اللغوى؛ وهو يحمل قيمة أدبية محددة تقوم بدور حاسم فى تشكيل المستوى التالى له وهو الخاص بالدلالة اللغوية، ويعد هذا المستوى الثانى أساس العمل الأدبى؛ لأنه يكون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء؛ لأن دلالة الجمل فى العمل الأدبى قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هى التى تكون الموضوع. وهناك مستوى ثالث وسيط يقوم بين الدلالة والموضوع هو المظهر أو المنظر؛ أى مجموع الإمكانات والأشكال الحسية للموضوعات المقدمة ووجوهها ومظاهرها المختلفة وينجم هذا المستوى من تحقيق المستويات الأخرى ويفضى إلى رؤيتها النسبية. ويعتبر المستوى «الشيئى» الأخير مركزاً للإدراك الجمالى؛ إذ تعتمد عليه نظرة التأمل بعد اختراقها للمستويات السابقة، وهو الذى يبوح بالخواص الميتافيزيقية للعمل الأدبى من مأساوية ورفيعة وغلظة وغيرها، كما تتمثل فيه الفكر المحسوسة للعمل الأدبى^(١).

وأهم ما فى هذه النظرية - مما يعد سبقاً لمؤلفها - هو تصور المستويات المتداخلة بنائياً حيث يعتمد كل مستوى على ما قبله فى كل يكشف عن ضرورة التحليل المنتظم للموضوع الحالى، فلكى نعرف بالتجربة عملاً أدبياً ينبغى أن نمس أولاً مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة؛ ثم ندرك معانى الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التى تكونها وتحددها؛ ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية للموضوعات والأحداث الشيئية، هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاصاً يعتمد على المظاهر وتقوم عليه الصفات الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة، على أنه ينبغى ألا ننسى أن تجربة القراءة مثلاً تلتقط الوحدات المتتابعة - أى الجمل - بما

Ingarden, Roman, "Das Literarische Kunstwerk, Hall,

(١) انظر :

نقلاً عن كتاب

Martinez Bonati, Felix "La estructura de la: Obra literaria", Barcelona 1972, P.39.

تتضمنه من جميع المستويات ؛ أى أن التجربة الأدبية إنما هى عملية ذهاب وإياب دائبين بين هذه المستويات من القاعدة إلى القمة وبالعكس ، ومعنى هذا أنه يمكن القول بأن جميع هذه المستويات تتأتى وتتم تقريبا فى نفس الوقت وإن كنا نفصل بينها عند التحليل والدراسة .

ولم تلبث نظرية المستويات أن تعززت بالرؤية البنائية السميولوجية بحيث أصبح المنهج السائد فى دراسة الأدب هو اعتبار العمل الأدبى كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضى فى الاتجاهين الأفقى والرأسى فى نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف فى النطاق الكلى الشامل . ويقترح بعض النقاد ترتيب هذه المستويات على الشكل التالى :

(أ) المستوى الصوتى : حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع .

(ب) المستوى الصرفى : وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها فى التكوينين اللغوى والأدبى خاصة .

(جـ) المستوى المعجمى : وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبى لها .

(د) المستوى النحوى : لدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية .

(هـ) مستوى القول : لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية .

(و) المستوى الدلالى : الذى يشغل بتحليل المعانى المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التى ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات فى الأدب والشعر .

(ز) المستوى الرمزي : الذى تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذى

ينتج مدلولاً أدبياً جديداً يقود بدوره إلى المعنى الثانى أو ما يسمى باللغة داخل اللغة .

ولكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنائية الثابتة مثل قواعد النحو والعروض والبلاغة وشبكات التداعى وقوانين الدلالة ومنطق الصور والمواقف الأيديولوجية والثقافية المتطورة؛ كما يمكن دراسة أنواع التماسك الخاص التى تتجاوز حدود القول اللغوى وتتصل بالأبنية العامة للأدب فى القصة والمسرح . فدراسة جميع هذه المستويات فى نفسها أولاً وعلاقاتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعى الحر فيما بينها والأنشطة الخلاقة المتمثلة فيها ثانياً هو ما يحدد فى نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة^(١) .

ويلاحظ على هذا الترتيب اعتماده على التنظيم اللغوى المسبق بطريقة مباشرة توشك أن تكون تبسيطاً منهجياً خطيراً يغرى بالسذاجة المدرسية ويوحى للباحثين بوضع فراغات تقليدية ومحاولة ملئها بتعسف مما يجعلهم يجافون روح المنهج البنائى الذى يرفض الانتقال من التحليل الشكلى إلى الدلالة الموضوعية ويبدأ - كما ينصح بارت - بالتفجير الموضوعى أولاً بحثاً عن علم الأشكال وانبثاقاته الداخلية الحميمة .

على أنه لا مفر من مراعاة المحورين الأفقى والاستبدالى عند تحليل النص الأدبى؛ ففى التقسيم الأفقى للشعر مثلاً نقوم بوضع هيكل النظم وتوزيعه؛ أما فى النثر فإن الوحدة تبدأ من الفقرة إلى الفصل حتى تشمل الكتاب بأكمله، ويمكن رصد الروابط النحوية التى تصل ما بين هذه الوحدات؛ وخاصة تلك التى تعود إلى الأجزاء السابقة من النص؛ لكن ما هى مبادئ الفصل بينها؟ يلاحظ بعض الباحثين أن الإيقاع هو الذى يحدد مسافات الفصل فى الشعر، أما فى القصة فيمكن الاعتماد على منظور الشخصيات لتحديد الوحدات المختلفة وسنعود إلى هذه القضايا بمزيد من الشرح فى الفصول التالية .

وفيما يتصل بالمحور الاستبدالى فإن اختيار المؤلف لإنشاء عمل أدبى ما إنما هو نقطة الانطلاق فى دراسته؛ إذ إن اختيار جنس أدبى معين يؤثر على قواعد استخدام

(١) انظر :

Paginini, "La estructura literaria y el método Crítico. Trad., Madrid 1976, P.109.

الرمز ، ولا شك أن علاقة المؤلف بالرمز تختلف من سياق إلى آخر ؛ لأن المعنى الذى يعزوه المؤلف إلى الواقع وقواعده الجمالية يختلف طبقا للجنس الذى يختار الأديب الإبداعى فيه من قصيدة إلى مسرحية مثلا ، ومن هنا فإن تحليل المستوى الاستبدالى ابتداء من الاختيار الأول للجنس الأدبى وجملة الاختيارات الفنية والأسلوبية الأخرى هو الذى يؤدى إلى اكتشاف قواعد الهياكل الدلالية التوليدية ويطلعنا على كيفية عبور المؤلف من الأفكار المجردة التى تتصل بقيمه الأخلاقية والجمالية إلى التجسيمات الأدبية وضروراتها وما تقتضيه من تحولات وانتقالات^(١).

تجاوز المستوى اللغوى:

إذا كان من الضرورى للباحث أن يميز بين عمليات التأليف التى تشمل الوحدات الصغرى من حروف ولواحق وكلمات ، والعمليات التى تتصل بمجموعات كبيرة من تلك الوحدات مثل الجمل والفقرات والفصول ؛ فإن هذا يقتضى منه أن يأخذ فى اعتباره دائما درجات وأبعاد التأليف بين الرموز مما لا بد أن يتجاوز حدود المستوى اللغوى فى التحليل . فالعلاقات النحوية وحدها ليست كافية لتناول المجموعة الصغرى بل لا بد من اعتبار وظيفتها الأدبية والفنية ، أما بالنسبة لدراسة الوحدات الكبرى فقد اقترح بعض النقاد تحليل دوائر أربع تمثل العوامل الرئيسية للأدب الموضوعى سواء كان قصصيا أو مسرحيا وهى : الزمان والمكان والشخصيات والأشياء ؛ بحيث تصبح دراسة النظام الداخلى لكل من هذه العوامل وطريقة دخوله فى تكوين العوالم الأخرى محور التحليل على المستوى النحوى بالمعنى العام لهذه الكلمة .

ويلاحظ أن كلا من هذه العوالم ينتظم طبقا لأوضاع وإمكانات مختلفة ؛ فبالنسبة لعالم المكان مثلا قد ينتظم المعنى حول علاقة العمق أو مستويات القرب والبعد المسطحة أفقيا أو باتخاذ أبعاد وأوضاع أخرى ، كما أن التنظيم الزمنى قد يمتضى فى أشكال وأوضاع مختلفة ، فهناك الزمن الدائرى والزمن اللاوقتى والزمن الخطى

(١) انظر :

Maldavsky, D. "Teoria de literatura general" Buenos Aires 1974. P.35.

المتسلسل ، فالأول يسود فى هذا النوع من الأعمال الأدبية التى تكرر تاريخا تعتبر بدايته هى أيضا نهايته ، بحيث تترك لدينا انطبعا قويا بأن التاريخ يعيد نفسه ، أما الزمن اللاوقتى فهو الذى يسود فى حكايات يبدو للوهلة الأولى أن لها ماضيا وحاضرا ومستقبلا ؛ لكن سرعان ما يتبين فى الواقع أن هذا مجرد عرض لتصوير لا يخضع لعوامل الزمن ، ويعد النوع الثالث من التنظيم الزمنى وهو المتسلسل أكثر شيوعا ومرونة ؛ إذ يسمح ببدائل مختلفة على مستويات متعددة ؛ منها قلب الأوضاع الزمنية أو تنظيمها بطريقة مطردة فى التقدم أو التقهقر ؛ ويمكن أن نضع فى إطار هذا التصور الخطى للزمن ما درجت عليه بعض الأعمال الأدبية الحديثة من التركيز على اللحظة الخاطفة للتجربة الإنسانية التى تبدو وكأنها لمح البصر .

ونعود إلى جملة العوامل الأربع لنجد أنه من الضرورى أن تنتظم الشخصيات والأشياء فى سياق زمنى مكانى بحيث يصبح الفرق بينها أن بعضها فاعل للعمليات التاريخية وبعضها الآخر - وهى الأشياء فى معظم الأحوال - مفعول به ، وفى الوقت نفسه نجد أن الزمان والمكان يمثلان العامل الأساسى فى تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنسانى ، وقد يتمثل الفرق بينهما فى أن المكان - بمعاونة الأشياء - ينزع إلى تحديد موقف ووضع شخص ما بينما نجد الزمان هو المحور الكامن فى الأحداث مما ينتهى بنا إلى وضع ثنائية جديدة بين هاتين المجموعتين^(١) .

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ١٠٨ .

شروط النقد البنائي

النقد والحقيقة:

إذا كانت علاقة النقد بالعمل الأدبي هي نفس علاقة المعنى بالشكل فمن المستحيل على النقد أن يزعم أن مهمته هي ترجمة العمل بشكل أوضح؛ إذ إنه لا يوجد ما هو أوضح من العمل نفسه، ولكن ما يمكن أن يقوم به النقد إنما هو توليد معنى معين اشتقاقاً من الشكل الذي هو الأثر الأدبي نفسه، فالنقد يحل المعاني المزدوجة ويجعل نوعاً من اللغة يسبح فوق اللغة الأولى للنص اعتماداً على ضرورة تماسك الرموز بينهما، فليس بوسع النقد أن يقول أي شيء يعن له، بالرغم من أن ما يضبط هدفه ليس هو الخوف الأخلاقي من الهذيان - إذ إن هناك آخرين يتولون هذه المهمة - وإنما لأنه يعلق على الكلمة وظيفة دالة تحتكم إلى قوانين المعنى الشكلية.

فأول شروط النقد هو اعتبار العمل كله دالاً؛ إذ إن أية قواعد نحوية لا تشرح جميع الجمل فهي ناقصة، ولا يكمل أي نظام للمعنى وظيفته إن لم تعثر كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، وإذا كان الكتاب عالماً فإن الناقد يجرب أمامه ما سبق أن جربه الكاتب أمام العالم، أي أنه ينبغي أن يرى الاتجاه نفسه دون أن يتحول عمله إلى تجربة شخصية نظراً لأنه محكوم بقواعد الرمز ومنطق العمل نفسه. ومعيار القول النقدي إذن هو الدقة، مثله في ذلك مثل الموسيقى، فالنوتة الدقيقة ليست هي النوتة الحقيقية؛ إذ إن حقيقة الغناء تتوقف على دقته التي تعتمد بدورها على قوانين التناغم، وهكذا فإن الناقد كي يقول الحقيقة لا بد أن يكون دقيقاً في محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبي، وهي شروط علمية يحاول علماء النفس والاجتماع بدورهم أن يقبضوا عليها، ولكن ميزة الناقد هي أنه لا يصر على رؤية الرمز حرفياً، بل يبحث عنه برمز آخر، وبهذا فهو لا يخنقه بالشرح، بل يبعثه

بخلق رمز آخر يحلق فوقه كاشفا عنه ، أو على حد تعبير «كافكا» ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة ولكن مهمته أن يخلقها^(١).

منطقية النقد ولغويته:

من المفروض أن أى قصاص أو شاعر أو أديب يتحدث عن أشياء وظواهر لها وجودها الخارجى السابق على اللغة مهما كان مستوى الدوران الذى تفرضه عليه نظريته أو رؤيته الأدبية ، فالعالم موجود والكاتب يتحدث عنه ، هذا هو الأدب ، أما موضوع النقد فهو شىء مختلف عن ذلك ، فليس موضوعه العالم وإنما ما قيل عن هذا العالم ، وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية ، أى فى المصطلح النقدى الحديث «ما وراء اللغة» أو ميتا لغة ، أو اللغة الشارحة ؛ إذ إنه تناول لغوى لمعالجة لغوية أخرى ، ومن هنا فإن النقد يعتمد على علاقيتين :

- علاقة لغته بلغة المؤلف الذى يحلله .

- وعلاقة لغة هذا المؤلف المنقود بالعالم نفسه .

واحتكاك هاتين اللغتين هو الذى يولد شرارة النقد ويكشف عن شبهه الشديد بنوع آخر من النشاط الذهنى يعتمد على التمييز بين هذين النوعين من اللغة وهو المنطق . ويترتب على هذا أن النقد ليس سوى نوع مما وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذ اكتشاف الحقائق بل بحث «الصلاحيات» ؛ إذ إن اللغة لا توصف فى نفسها بأنها حقيقية أو زائفة وإنما صالحة أولا ، وهى صالحة إذا كانت تمثل نظاما متماسكا من الرموز ، والقواعد التى تكيف لغة الأدب لا تعتمد على مطابقتها للواقع - بالرغم من مزاعم الواقعية - وإنما لخضوعها لنظام الرموز الذى اتخذه المؤلف ، ومهمة النقد هى اكتشاف هذا النظام ومدى تماسكه ، وكما أن القضية المنطقية تنتهى إلى صلاحية النتيجة بغض النظر عن مدى صدق المقدمات فإن حسب النقد - عند هؤلاء البنائيين - أن يقوم بنفس هذا الدور ، ولهذا فهو نقد صورى ، وهو لا يبحث عن معنى العالم

(١) انظر :

Barthes Roland, "Critique et Vérité" Paris 1966 Trad Barcelona 1976,, P.76.

مثل الأدب وإنما يتناول القواعد الشكلية التي اتبعتها أثر أدبي محدد لإضفاء معنى ما على هذا العالم ، وليس من شأن النقد أن يكتشف الأدب ولا أن يزيد عليه وإنما حسبه أن يحلل نظمه ، فهو لا يطرح أسئلة كونية ولا يثير مشاكل ميتافيزيقية وإنما يدرس كيفية طرح هذه الأسئلة وما يقدمه العمل الأدبي إجابةً عنها^(١).

وإذا كانت اللغة هي المادة الأولية التي يستخدمها الكتاب فإن النقد الأدبي الذي ينحو إلى تكوين لون من المعرفة عن هذه الأعمال اللغوية من حقه - بل من واجبه - أن يركز على مقولات علم اللغة وأن يطلب منه أساساً الإجابة عن سؤال آخر هو : كيف صنع هذا العمل ؟ أى أن العمل النقدي يرتبط مباشرة بالعمل اللغوي ولا يرتبط بالميدان الآخر الذي يحدده سؤال « ما هو الأدب ؟ ».

ومن هنا يرى النقاد البنائيون أنه لا بد من عزل هذين المجالين وتحديد مصطلحاتهما بدقة ؛ فالأدب أثر فني ينتمى إلى عالم الفن ، ولكنه إنتاج لعمل ما يفترض مادة أولية تم استخدامها فيه ووسائل فنية مارسها الصانع ؛ وإذا كانت المادة الأولية تختلف بالضرورة عن الإنتاج الأخير فإن معرفة العمل والعلم بالمادة ليسا شيئاً واحداً ، وعلى هذا فإنه يمكن تعريف العمل الأدبي بأنه عمل لغوي من جانب وفني من جانب آخر ، أما النقد فهو يتصل أساساً باللغة وينتج مقالاً لغوياً يدور حول مقال لغوي آخر ، فهو إذن يجيب بشكله وموضوعه عن السؤال التالي : ما هي اللغة ؟ وابتداءً من نص مكتوب يشرع في قراءة معينة ، لكن هذه القراءة لا تصبح شيئاً قائماً بذاته إلا عندما تتحول بدورها إلى نص مكتوب ، وما يميز الناقد الأدبي عن غيره من نقاد الفنون الأخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية هو أنه يستخدم نفس المادة التي يستخدمها المنتج الذي يحلل عمله ، مما يتهدهد بخطر الاختلاط والتشوش ويقتضى منه درجة عالية من اليقظة والتوتر وتحرير مقولاته ومصطلحاته بدقة وروح علمي أمين^(٢).

(١) انظر :

Barthes, Roland, "Essais Critiques" Paris 1964, Trad. Barcelona, 304.

(٢) انظر :

Marcwery, Pierre, "Problems di estructuralismo" Trad. Barcelona, 1972, P. 28 .

كيف نكتب:

يقول زعيم النقد البنائي إن الأدب ليس إلا أداة لا باعث لها ولا غرض، وعلى هذا فمن العبث أن يتجه التحليل النقدي إلى الإجابة عن سؤال: لماذا، وإلى أين؟ فالكاتب مثل الصانع الماهر الذي يعكف على إبداع شيء ثمين دقيق معقد دون أن يعرف النموذج الذي يحتذيه أو الغرض الذي يبتغيه، وليس التساؤل عن سبب الكتابة إلا تجاوزا تقديميا عن موقف الملهمين اللاشعوري، ولكنه نوع من التقدم اليائس؛ إذ يمضي حيث لا جواب، ولو تركنا جانبا مسألة حاجة القراء أو نجاح الكاتب مما لا يعد سببا حقيقيا للكتابة بقدر ما هو تعلقة لها فإن العملية الأدبية تخلو من السبب ومن الهدف معا، فهي عملية لا تبررها الممارسة ولا تغير منها في شيء. فماذا يحدث إذن؟ هذا هو وجه التناقض في الأمر؛ فهذه العملية تستنفذ في «تكنيكها» ولا توجد إلا في طريقتها، أما التساؤل القديم العقيم عن لماذا نكتب؟، فقد حل محله تساؤل آخر أحدث وأخصب هو كيف نكتب؟ وهو تساؤل يفتح أمامنا الطريق الذي كان مسدودا من قبل ويطلعنا على حقيقة مذهشة سبق لأحد كبار الأدباء وهو «كافكا» أن حدس بها عندما قال «إن كينونة الأدب ليست سوى فنيته وتكنيكه» وعندما تترجم هذه المقولة إلى المجال الدلالي نجد أن خاصية العمل الأدبي الكبرى لا تتمثل في معانيه الخفية أو الظاهرة - فوداعا لنقد المصادر والأفكار - وإنما في أشكال دلالة^(١).

وإذا كان النقد البنائي يصر على مبدأ «أدبية الأدب» طبقا لنظرية الانبثاق ودراسة الأعمال في نفسها وعزلها عن خالقها بقطع حبل السرة الذي كان يربطها به من جانب، وإغفال السياق الاجتماعي والتاريخي من جانب آخر؛ فإنه لا بد أن نؤكد سلامة الطابع الوقائي لهذه الإجراءات المؤقتة، على اعتبار أن النقد يصبح مثل العملية الجراحية التشريحية التي تقتضي النظافة التامة القصوى للمعدات الطبية؛ لكن لا مفر من أن نفترض خطوة تالية هي إعادة العروق الموصلة مرة أخرى بمصدرها وسياقها والخروج إلى الحياة، وعلى هذا فإن دراسة الأنظمة الرمزية التي يحتويها

(١) انظر المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ص ٢١١ تأليف: Barthes, Roland .

العمل واكتشاف بنيته يصبح شيئاً جوهرياً طالما أدى إلى تحليل المعانى الكامنة وراءها، أما إصرار بعض البنائين على إعفاء النقد من هذه الخطوة الثانية واقتصاره على الخطوة الأولى فحسب فهو السبب فى كثير من الهجوم الذى يشن على البنائية واتهامها بالخلو من المعنى والعقم والشكلية، وهى تهمة لا تصدق على النقد البنائى فى جملته؛ وإن أغرت بها بعض مبالغات دعائه.

طابع التحليل لا التقييم؛

إذا التزمنا بدقة التعبير فلا بد أن نتحدث عن «التحليل» البنائى لا عن «النقد» البنائى؛ إذ إنه ليس من أهداف البنائية أن تصف عملاً بالجودة وآخر بالرداءة؛ وإنما تحاول إبراز كيفية تركيبه والمعانى التى تكتسبها عناصره عندما تتألف على هذا النحو؛ فالشكل الأدبى عند البنائية تجربة تبدأ بالنص وتنتهى معه؛ وكلما مضينا فى القراءة التحليلية تكشفنا لنا أبنية العمل الأدبى. وإذا كانت مهمة التحليل الأدبى هى اكتشاف العناصر وعلاقاتها فإنها تخلو من المعنى قبل أن تتداخل به، ويبدأ معناها فى التوالد بقدر ما تدخل عناصرها فى علاقات متشابكة من خلال فاعلية البنية. وكما يقول «بارت» فإن التحليل البنائى قد يبدو شيئاً هيناً يسيراً إذا اقتصر على مجرد الثرثرة المسلية عن تصميم العمل الأدبى؛ لكنه كى يبحث عن البنية لا بد له أولاً من أن يعرف المنطق ونماذجه؛ ولن يتمكن الباحث من الوصول إلى أدبية الأدب إلا بالاعتماد على نظرية متماسكة فى الرموز؛ ولكى يكون من حقه الدفاع عن التحليل المنبثق والتمسك به لا مفر له أن يعرف مسبقاً ما هو التاريخ وما هو التحليل النفسى، أى أنه لكى يدعو إلى الاقتصار على العمل الفنى لا يمكنه أن يستغنى عن قاعدة عريضة من الثقافة «الأنثروبولوجية» العميقة.

وقد حاول أحد النقاد السخرية من موقف البنائين التحليلى قائلاً إنهم يهتمون بالأعمال الأدبية مثلما يهتم رجل بحسنة فيصر على أن يراها تحت أشعة «إكس»، والواقع أن هذا تحريف غليظ للعملية النقدية طبقاً للتصور البنائى؛ إذ إنها عملية تسير فى خط متدرج منتظم، فالقراءة الأولى للنص لا تتجاوز مداعبته أو لمسه فحسب - إن تابعناه فى التشبيه - وهى تقع ضمن أنواع متعددة من القراءة، فبعضها إعلامى

توصيلي مباشر، والآخر تأويلي يحاول أن يفتح على جملة المعاني المختلفة للنص، كما أن هناك القراءة الرمزية التي تحاول رصد شبكة الرموز ومعرفتها، ثم لماذا لا تكون هناك أيضا قراءة بالأشعة تحاول التقاط البنية الكامنة تحت الرمز والدلالة. وليست أنواع التحليل المختلفة سوى معايير متنوعة لفك «شفرة» العمل الفني طبقا للمبادئ السيميولوجية التي نظمت العلاقة بين النص ومرسله ومتلقيه على أسس علمية سليمة.

ويرى بعض الباحثين أن تاريخ النقد الشكلي - وخاصة منذ عصر النهضة - كان يتمثل في دراسة الأجناس الأدبية ومعرفة ماذا يجب أن تكون عليه المأساة أو الملهة أو كوميديا الرعاة، وما هي الكلمات المناسبة لكل جنس أو الشخصيات الملائمة لكل نوع أو الأسلوب الصحيح في العرض.

وهذا النوع من التحليل الشكلي يقتضي من الناقد أن يتعلم جملة من القواعد وأدوات النقد يعرض عليها الأعمال الأدبية ليعرف أولا ما هي وما إذا كانت نموذجاً صحيحاً لجنسها تولد اللذة الجمالية المفترضة فيها، أما كيف تتكون لدينا تلك «القوانين» فإن هذا يتصل بمكونات الأعمال نفسها ويستقي من الإلمام بأحداث الحياة وخصائص الشخصيات ومميزات الأساليب، لكن هذا النقد الشكلي لم يلبث أن تطور حتى انتهى إلى المرحلة البنائية التي تعتمد على التحليل الاستنتاجي وتنطلق من التوافقات بين الجزء والكل لاعتصار جميع إمكاناتهما^(١).

غير أن عقد القرابة بين نقد الأجناس الأدبية التقليدي والنقد البنائي يُسقط من حسابه الأسس الفلسفية الجمالية للبنائية وكل ما اعتمدت عليه من مقولات واكتشافات علم اللغة الحديث وتجديداتها المنهجية الجذرية، ولعل هذا يعود إلى دقة التجربة البنائية في النقد وتحولها إلى مجرد لعب شكلي إذا افتقدت الروح الخلاق الذي يضمن لممارسة المنهج قدرة فذة على العطاء.

(١) انظر :

Goodman, Paul, "The structure of literature" Chicago 1968 Trad, Buenos Aires, 1971, P.26.

مبادئ «فراي» في النقد البنائي؛

لعل أشهر محاولة لتطبيق النقد البنائي بالإنجليزية هي التي قام بها العالم الكندي «نورثروب فراي» في كتابيه «تشریح النقد» و «البنية المرنة للعمل الأدبي»، وتعود أهميتهما إلى ما أثاراه من مشاكل نظرية جدلية بين بقية نقاد البنائية الأدبية وخاصة من المدرسة الفرنسية التي تكاد تستأثر وحدها بالتنظير العميق الحر للفكر البنائي. ويمكن تلخيص مبادئ «فراي» في النقاط التالية:

- ١ - لا بد للدراسات الأدبية من أن تتسم بنفس الجدية والدقة التي تتميز بها العلوم الأخرى، وإذا كان من حق النقد الأدبي أن يوجد فلا مفر من أن يعتمد على الاختبار العميق للأدب في ظل إطار فكري منبثق من الدراسة الاستقرائية للأدب نفسه؛ فالنقد يحتوى على عنصر علمي يميزه عن التطفل الأدبي من ناحية وعن الشروح المطولة للثرارة من ناحية أخرى^(١).
- ٢ - ونتيجة لهذا فلا بد من استبعاد أي حكم تقيمي على الآثار الأدبية، وهو يلح على تأكيد هذه الفكرة بصلافة شديدة، وإن كان من الممكن جعلها أكثر دقة على أساس تأجيل الأحكام التقييمية في المراحل التحليلية.
- ٣ - إذا كانت الأعمال الأدبية تتكون من أنظمة محددة فليس فيها إذن أي مجال للصدفة، وكما يحدث في أي علم آخر فإن المبدأ الأساسي في القفزة الاستنتاجية هو التماسك التام.
- ٤ - لا بد من التمييز بين دراسة حالة ما في وضع خاص أنى شبه ثابت وبين دراسة التطور التاريخي في زمن متتابع، والتحليل الأدبي يقتضى اقتطاع حالات شبه ثابتة من السياق التاريخي والبحث فيها عن نظام ما «وعندما يتناول الناقد عملاً أدبياً فإن من الطبيعي للغاية أن يلجأ إلى تجميده وتجاهل حركته في الزمن واعتباره تشكيلاً من كلمات تتعاصر في الوقت نفسه»^(٢).

Frye, Northrop "Anatomy of Criticism" New York, 1967. P.7, 16, 76.

(١) انظر:

Frye, Northrop "Fables of Identity" New York, 1956. P.21.

(٢) انظر:

٥ - لا يحافظ النص الأدبي على علاقة «الإشارة» للعالم كما نفعل عادة في أحاديثنا اليومية ، ولكنه تمثيل لنفسه ، وبهذا المعنى فإن الأدب يشبه الرياضة أكثر مما يشبه اللغة العادية ، « فالمقال الأدبي لا يمكن أن يكون حقيقيا أو زائفا . ولكن قيمته تتوقف على مبادئه ذاتها ، فالشاعر مثل عالم الرياضة لا يتوقف صدقه على الحقيقة الموصوفة ولكن على توافقه مع فروضه ومبادئه نفسها ، فالأدب مثل الرياضة لغة في نفسه ولا يمثل أية حقيقة ، بالرغم من أنه قد يزودنا بما لا حصر له من الوسائل التي تعبر عن شتى الحقائق . ولهذا فإن النص الأدبي كثيرا ما يتسم بالتكرار ويدل على نفسه ، فالرمز الشعري يدل أساسا على نفسه ويشير إلى علاقته بالقصيدة ، وإذا سئل أى شاعر عن معنى أى جزء من عمله فإن إجابته ينبغي أن تكون دائما : «معناه هو أنه عنصر من العمل» .

٦ - يتم خلق الأدب ابتداء من الأدب نفسه ، أى دون الاعتماد على الواقع المادى أو النفسى ، وكل عمل أدبي إنما هو مصطلح متفق عليه ، فلا يمكن صياغة قصيدة إلا بالاعتماد على قصائد أخرى ولا قصة إلا بالنظر إلى قصص أخرى ، ولا تتأتى الرغبة فى الكتابة إلا من خلال تجربة سابقة مع الأدب ، فالأدب لا يستمد قوته إلا من نفسه ، وكل ما هو جديد فى الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضى تصنيفا جديدا .

ويترتب على جملة هذه المبادئ نتيجة خطيرة تعارضها المدرسة البنائية الفرنسية بشدة ؛ وهى أن الأبنية التى تشكلها الظواهر الأدبية تبدو على نفس مستواها ، أى أنها أبنية أو أشكال يمكن ملاحظتها مباشرة ، وهذا على عكس ما انتهى إليه زعماء البنائية كما رأينا عند «ليفى سترأوس» مثلا عندما يؤكد أن المبدأ الأساسى هو أن فكرة البنية لا تشير إلى حقيقة تجريبية وإنما إلى نماذج تتألف طبقا لها .

وإذا كان «فراى» مثلا يعتقد أن كلا من الغابة والبحر يمثلان بنية أولية فإن عامة البنائيين لا يوافقونه على ذلك ، بل يذهبون إلى أن هاتين الظاهرتين الطبيعيتين يدلان على بنية تجريدية تتألف نتيجة لعملية عقلية وتنخرط فى سلك آخر مثل التقابل بين الثابت والمتحرك وما يؤدى إليه من موافقات

ومخالفات، فالاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم وينتهى إلى مجرد التصنيف المحدود^(١)، وهذا ما تقع فيه عادة الدراسات الإنجليزية والأمريكية للأدب مما يشير حفيظة رعاة النقد الأيديولوجي خاصة الماركسيين الذين يرون أن تطبيق المقولات العقلية المنطقية على المجال الجمالي بهذه الطريقة يؤدي إلى العجز عن التقاط العناصر الحية النشيطة؛ وأنه عندما يعتبر الأدب مجرد خضوع لمنطق الرموز ويقتصر النقد على الجانب اللغوي فحسب فإن هذا يؤدي إلى فصلهما عن الحياة وانحصارهما في قنوات شكلية فارغة، ويصبح نشاط الكاتب لونا من عبث التنويع والتأليف دون اعتبار للدلالات المتناسكة ولا اعتماد على الواقع الموضوعي، وبهذا يتحول الكاتب إلى مجرد صانع ماهر يقوم على تشكيل شيء معقد دون أن يدري - كما لا يعنيه أن يدري - لأي غرض يصلح هذا الشيء، وتصبح مسئوليته تجاه الشكل فحسب دون الالتزام بأي موقف إيجابي من الحياة والفن^(٢).

النقد البنائي عند الاشتراكيين؛

لم يقف الاشتراكيون في الشرق أو الغرب موقف المتفرج من التيار البنائي في النقد الأدبي، بل تجاوزوا مرحلة نقد البنائية إلى محاولة حفر مجرى جديد لها ذي طابع أيديولوجي واضح، فانتفعوا بمقولاتها العلمية من ناحية وأسهموا في إقامة نوع من التوازن الموضوعي الذي يقف في وجه الإسراف الشكلي من ناحية أخرى، فإذا كان النقد «الرجعي» - على حد تعبيرهم - ينحو إلى إسقاط المضمون الأيديولوجي من حسابه بحجة الاعتماد على نظم الرمز اللغوي فإنهم يشيرون إلى ضرورة التعرض في تحليل هذه النظم لمشكلة الدلالة، وينوهون في هذا الصدد بما كتبه «ليفى سترأوس» نفسه عام ١٩٥٦ في مقاله عن «البنية والجدلية» عندما قال:

(١) انظر:

Todorov, Tzvetan "Introduction a la Litterature Fantastique" Paris, 1970, Trad, Buenos Aires 1972. P.32.

(٢) انظر:

Nelson, Coutinho, "El Estructuralismo Y la meseria de la Razon" Trad. Madrid, 1973. P.115.

«إن التحليل البنائي للأساطير - مثله في ذلك مثل التحليل اللغوي - لا بد وأن يمس مباشرة موضوع المعنى»؛ كما يرون أن الدراسة الوصفية البحتة لا يمكن أن تصل إلى المعنى الحقيقي التاريخي للظواهر التي تتناولها؛ إذ إنها تغفل وضع أبنيتها في نظام مقارنة يكشف بطبيعته عن المؤشرات الدلالية الأساسية.

وعندما نقرأ عملاً فنياً فإننا - حتى ولو لم ندرك بعد شبكة تصورات مؤلفه المعقدة - نفهم النص بشكل إجمالي ما دمنا نعرف اللغة التي كتب بها؛ وفهم النص هكذا يعطينا فكرة موجزة عن بنيته الأيديولوجية مما يساعدنا على التقاط جوانب جديدة في النص تعدل من حكمنا على أفكاره وتجعلنا نراجع جوانب أخرى فيه؛ وعلى هذا فهناك علاقة متبادلة بين فهم دلالة كلمة منعزلة والدلالة الكاملة للبنية؛ وعندما نستخدم لغة ما كوسيلة للاتصال فإن هناك سلسلة من الإشارات الدالة تمر أمامنا في الزمن؛ وكل إشارة منها لا تثير انتباهنا أكثر من مرة واحدة، أما العمل الفني فإن بنيته متكاملة مما يقتضي منا ضرورة العودة إلى التفاصيل التي كان يبدو في الظاهر أنها قامت بوظيفتها في التوصيل.

ومن هنا فإن الاشتراكيين يرون أن الدراسة اللغوية الصرفة للنص لا تكفي للكشف عن المعطيات التي يقدمها المؤلف في عمله ولا تغطي المجال الدلالي له، فبجانب البنية اللغوية لا بد أن نأخذ في اعتبارنا بنية المضمون التي لا تتميز بطابعها اللغوي، وإن كانت تتوقف على اللغة كوسيلة، ولا يمكن أن نصل إلى بنية المضمون هذه عن طريق مجموعة من الملاحظات عن أفكار المؤلف ومعتقداته، ومن هنا فلا بد من العثور على منهج دقيق يؤدي إلى الكشف عن الأبنية الأيديولوجية الفنية^(١). وقد سبق «جولدمان» غيره من الاشتراكيين في الدعوة إلى نظرية البنائية التوليدية كما شرحنا في غير هذا المكان، وتعتبر أهم محاولة متماسكة تقف في وجه الاتجاه اللغوي البحت السائد في الدراسات البنائية حتى الآن.

وإذا كان الناقد الماركسي الكبير «لويس ألتوسر» قد وجه عنايته إلى الجانب

(١) انظر:

Lotman, J. M. "Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure" La Haye 1964, Trad. Buenos Aires 1970, P. 112.

الاقتصادى والفلسفى فى النظرية البنائية ، فإن له بعض الملاحظات الذكية العميقة عن صلة البنية بالوعى الحركى فى النقد المسرحى نستطيع أن نرى فيها نموذجاً آخر لهذا التيار البنائى الاشتراكى ؛ وذلك عندما كتب تعليقاً على إحدى القطع المسرحية يقول :

لا يمكن تفسير انفعال الجمهور أمام هذه المسرحية بحضور الحياة الشعبية فى تفاصيلها الدقيقة فحسب ؛ ولا بما يتضح فيها من بؤس الناس الذى لا يمنعهم من أن يعيشوا يوماً تلو الآخر فى معاناة مستمرة لقدرهم المحتوم ، ولا بما ينتقمون به لأنفسهم أحياناً من السخرية والضحك ومن التضامن فى بعض المواقف أو من الصمت فى معظم الأحيان ، ولا بدراما الشخصيات نفسها ، وإنما يعود هذا الانفعال أساساً إلى تلقى الجمهور لبنية القطعة المسرحية ككل ومعناها العميق ، هذه البنية لم تعرض فى أى مكان ولم تكن موضوعاً لأى شرح أو قول مباشر فى المسرحية ، ولم تخرج أمامنا على هيئة ممثل أو أحداث ، ولكنها بالرغم من ذلك تكمن هناك ، وربما استطعنا أن نلتمسها فى علاقة زمن الشعب بزمن المسرحية مثلاً والتوازن المفتقد والتبادل المستمر بينهما ، أو فى النقد الحقيقى للحظات التى تتسم بالمرارة وخيبة الأمل ، فى هذه العلاقة الضمنية المحضنة وهذا التوتر الذى قد يبدو خالياً من المعنى للوهلة الأولى ولكنه فى نهاية الأمر يعطى المسرحية قيمتها وإن لم يكن الجمهور على وعى به . فإذا أردنا أن نصل إلى قلب المسرحية رأينا أنه لا بد من البحث عن البنية «الديناميكية» لها ، وهى لا تتصل بالممثلين والشخصيات وعلاقاتهم بقدر ما تتمثل فى مظاهر الوعى الخاضعة لنوع من الاستلاب المؤقت من جانب وللظروف المحيطة بها من جانب آخر ، فهى علاقة مجردة تتجاوز الشخصيات والحركات والأعمال بمجرد أن تمسها كعناصر فحسب ، وتتمثل أولاً فى أشكال الزمن المختلفة والصيغ الخارجية للأحداث الدرامية وانعدام التوازن بينهما^(١) .

ويمضى بعض الباحثين فى المجال الذى افتتحه «ألثوسر» فينادون بضرورة دراسة أبنية الوعى الكامن خلف الأساليب المختلفة وتحليل العلاقة بين أشكالها والمستويات الاجتماعية التى تنبعث عنها ، ويرون أن تعدد المعنى فى كثير من اللغات ليس سوى مظهر للمفارقات التى تنجم عن احتكاك أنماط الوعى بين الطبقات المختلفة ؛ أى أن

Althusser, Louis "Pour Marx" Trad. Mexico, 1976, P.118.

(١) انظر :

الضمير الجماعى لفئة ما والملابس المحيطة بها وما يشغلها من مشاكل واهتمامات تكتسب قوة مغناطيسية خاصة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلالى مختار من بين إمكانات أخرى متعددة.

وقد تساعدنا هذه الفكرة فى تفسير وتحليل «أسلوب المفارقات» الذى برع فى استخدامه توفيق الحكيم فى مسرحه مثلاً، وتضع أيدينا على أساس نظرى صلب لهذه الوسيلة الفنية التى لا يجاريه فيها أحد، وأبعادها الاجتماعية، وأثرها فى تكوين المواقف المسرحية الناجحة، وخاصة عندما ترقى فوق مستوى المفارقات اللفظية التى قد تقوم عليها بعض المسرحيات فى اعتمادها على «سوء التفاهم» السطحي، وتتجاوز ذلك إلى مفارقات المواقف العميقة التى تكشف عن لون من الأبنية الطباقية، وتؤدى إلى الاحتكاك بين المستويات المختلفة، مما ينجم عنه نوع من الحوار الذكى الذى يرصد البنية الكلية للمجتمع، وخاصة عندما يمثل «حوارا للطبقات» يستمر فترة طويلة كاشفا عن نماذج خاصة بوعى كل منها وتركيبه النفسى والاجتماعى.

لغة الشعر

من رواد البنائية:

يعد الناقد الفرنسي الكبير «بول فاليري» من رواد المنهج البنائي في تحليل الشعر؛ إذ سبق في العشرينيات من هذا القرن بوضع المبادئ التي لا تزال من محاور الدراسة الشعرية؛ فيقول مثلاً «إن الأدب ليس إلا نوعاً من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية؛ ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر، فهو يستخدم مثلاً الخصائص الصوتية والإمكانات الإيقاعية للكلام مما يغفله القول العادي المؤلف، ولكن الأدب يصنفها وينظمها ويبني عليها استعمالاته الفنية، كما ينمي الآثار التي تترتب على توافق الكلمات وتعارضها ويخلق منها أنظمة متبادلة تحت الروح على إنتاج نوع من التمثل الحى الذى يختلف عن اللغة العادية، وهذا هو مجال الصور الفنية التي تنفصم عن الاستخدامات اللغوية، والشاعر عندما يدفع بهذه الصور إلى التكاثر إنما يعود باللغة إلى مولدها الأول، وإذا نظرنا للأمر من بعد لأدركنا أن اللغة نفسها ليست سوى قمة الإبداع الأدبي والفنى لشعب من الشعوب، وأى عمل من هذا القبيل لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكاناتها وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خلقت من قبل»^(١).

ومن هنا فإنه يقترح نوعاً من الدراسة التي تهدف إلى التحديد الدقيق والتنمية المتصلة لتأثيرات اللغة الأدبية، والبحث عن وجوه الإبداع فى التعبير والإيحاء التي تزيد من قدرة ونفاذ الكلمات، وما يوضع من شروط لتمييز اللغة العادية من اللغة

(١) انظر :

Valéry Paul, "Variété I" Trad. Buenos Aires 1956, P.227.

الأدبية، وينحى باللائمة على مناهج الدراسة الأدبية التي لا تعلمنا سوى تاريخ حياة الشعراء ومدارسهم مما لا يشفى روح الباحث ويجعله يتساءل: أين جوهر الشعر في كل هذا؟ وما الذى يمكن ملاحظته مباشرة فى النص وما ينتجه من استجابات؟ ويقول ساخراً: إنه سيعطل هناك دائماً متسع من الوقت لمعالجة حياة الشعراء وعواطفهم وآرائهم وصدقاتهم وعداوتهم ومماتهم، على أن نكون قد تقدمنا أولاً بالقدر الكافى فى مجال معرفة أشعارهم واكتشاف أبنيتها الداخلية بحيث يصبح صوتنا وذكاؤنا وحساسيتنا موجهين لنفخ الحياة فى عملية الخلق نفسها واستحضارها بأقوى ما نستطيع.

ويرى أنه إذا كان النقد الحديث قد جنح إلى إغفال تحليل الاستعمالات اللغوية - الجريئة أحياناً والمتعسفة أحياناً أخرى - التى كانت تسمى فى البلاغة القديمة الوسائل البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية - فإنه قد آن الأوان لكى ندرك الدور الرئيسى الذى تقوم به هذه الوسائل، لا فى الشعر التقليدى فحسب، وإنما فى هذا اللون من الشعر الدائم الذى يجلد الكلمات بسياطه ويجبرها على الإفضاء بمعانيها أو تغييرها أو تبديل قيمتها فى كل لحظة. ومن المؤسف أن أحداً لم يستأنف بعد هذا التحليل أو يبحث عن نظم اللغة الشعرية فى التبادل والإيحاء والخداع المقصود، وبقية الخصائص التى لم يتعرض لها إلا النحاة بشكل عفوى غامض مع أنها تكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة ونفاذاً من يوم لآخر؛ فالشاعر يتحرك - دون أن يدرك - فى نظام من العلاقات والتحويلات الممكنة، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوى الخاص الذى يتصل بحالة معينة من عملياته الداخلية الحميمة^(١).

فالشعر عند «فالىرى» هو فن اللغة، وإذا كانت بعض أشكال التوفيق بين الكلمات تنتج من العواطف والانفعالات ما لا تنتجه أشكال أخرى فإن الفنان يعرف بتجربته الخاصة أن جميع الأشياء العادية فى العالم الخارجى والداخلى قد تكتسب فجأة نوعاً من العلاقة الدقيقة التى لا يمكن تحديدها بأشكال حساسيتنا الخاصة؛ أى أن الأشياء والكائنات المعروفة - أو بعبارة أدق - الكلمات التى تمثلها تغير من قيمتها،

(١) راجع نفس المصدر السابق ص ٣٢٨.

فهى تتداعى وتتآلف بأشكال تختلف عما هو معهود، وتتخذ أوضاعا موسقة تتبادل الرنين والتناغم فيما بينها، وبهذا فإن عالم الشعر يعد شديد الشبه بعالم الأحلام، ولعل ذكرياتنا عن الأحلام قد علمتنا أن وعينا قد يصبح نهبا لنوع من الوجود المشبع بأشياء وأشخاص يبدو أنها هى ما نعرفه نفسه أو يمكن أن نعرفه فى اليقظة، ولكن دلالتها وعلاقاتها وكيفية تنوعها وتبادلها تختلف جذريا عما نعرفه فى اليقظة، وتمثل لهذا - دون شك - لونا من المجاز أو الرموز تسبح فيه حساسيتنا و أحاسيسنا بنوع من الحرية التى تخرج عن نطاق المؤلف، وبنفس الشكل تقريبا نجد أن الحالة الشعرية تقوم وتنمو فى نفوسنا ثم لا تلبث أن تنحل على الوتيرة نفسها.

وسنجد أن كثيرا من هذه الأفكار التى حدس بها «فاليرى» قد أصبحت بالذات موضوع التحليل البنائى للغة الشعر، وحسبه أن أثارها بهذا المنطق النقدى المرفف، كما أثار قضايا أخرى ليس بوسعنا الآن أن نتعرض لها، ويكفى أن نضرب مثلا عليها - بالعلاقة بين الصوت والمعنى فى تركيب الكلمة، فلا بد أننا نذكر رأى «سوسيور» فى اعتبارية الرمز اللغوى، وهو ما يسلم به «فاليرى» لكنه - كناقد - لا ينسى أن يضيف قوله «وبالرغم من ذلك فإن مهمة الشعر هى أن يترك لدينا انطبعا قويا بالاتحاد العميق الذى لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها» وهذه فكرة قريبة مما انتهى إليه «ليفى ستراوس» من العلاقة «بأثر رجعى» بين الكلمة ومدلولها.

بنية التعبير الشعرى

يتجه التحليل البنائى للشعر إلى التمييز بين نوعين من الشكل : الصوتى والدلالى، وقد يبدو هذا غريبا للوهلة الأولى، إلا أنه عند التحقيق نجد أن المستوى الدلالى له شكل وبنية أيضا، وهو يتغير باختلاف الصياغة الشعرية عند ترجمة الشعر إلى نثر مثلا، فالترجمة قد تحافظ على جوهر المعنى ولكنها لا مفر من أن تضع صيغته وشكله، ولعل هذه الحقيقة هى التى انتبه إليها «مالارميه» الذى كان - كما يحكى عنه «فاليرى» - «يعمد إلى تمييز الشعر أساسا من النثر بالشكل الصوتى

الموسيقى من ناحية، وبما يمكن أن يسمى «شكل المعنى» من ناحية أخرى؛ أى بنية الدلالة بالتعبير المعاصر»^(١).

وإذا كان كل شاعر يعبر عما يريد هو أن يقوله فلا ينبغي إذن أن يشبه أحدا آخر، ولكن إذا كان ما يعبر عنه إنما هو شيء شخصى فإن طريقة التعبير لا تنتمى إليه بصفة خاصة بل تنتمى من الوجهة الكيفية إلى جنس أدبى معين ومن الوجهة الكمية إلى فترة زمنية محددة.

ولو كنا نعى باللغة مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعى باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها.

وكثيرا ما يقال إن جوهر الشعر هو تمثيل العواطف، فما مدى صدق هذه القضية على ضوء المنهج البنائى؟ أول ما يلاحظ فى هذا الصدد هو أن تمثيل العواطف قد يقوم خارج اللغة، ولهذا كان «هيجل» يقول: «بما أن الكلمات نفسها ليست سوى رموز تمثل أحوالا خارجية فلا ينبغي البحث عن أصل لغة الشعر فى اختيار الكلمات ولا فى طريقة نظمها ولا فى صورتها وإيقاعها، وإنما فى كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء»؛ على أن كيفية تمثيلها للأشياء هذه تعتمد على وسائل لغوية، والتمثيل العاطفى ليس شيئا قاصرا على الشعر، فهناك فنون أخرى تؤديه؛ والطبيعة نفسها أحيانا كفيلة بالقيام به، وهذا ما يجعل كلمة الشعر قابلة لأن تمتد لتشمل الحياة والأشياء نفسها؛ وما يبرر عبارات شائعة مثل: «جلسة شاعرية» أو «منظر شاعرى» ولكن لا شك أن القصيدة هى أقوى عوامل التحريك الشعرى وأكثر الأدوات قدرة على إثارة وعى أو حالة شعرية، وما نسميه قصيدة إنما هو فن لغوى لإنتاج نوع من الوعى لا تثيره فينا مشاهدة العالم اليومية. وإذا كان كل عمل جمالى له مذاقه الخاص فإن مهمة الناقد هى التماس الخصائص التى تشير إلى هذا المذاق، مستثيرا فى بعض الأحيان حالات الشجن الحنون أو الغربة الموحشة أو الشوق المتقد أو العظمة المهيبة؛ لكن لا ينبغي لهذه الأفكار التحليلية أن تخفى عنا طبيعة هذا المذاق نفسه أو هذا المناخ

Cohen, Jean "Estrucure del Lenguaje Poetico Trad. Madrid, 1973, P. 148.

(١) انظر:

الذى لا يقبل الترجمة والذى لا يمكن إدراك ملامحه إلا بشكله الأصلي المتوحد
مهما جهدنا فى الأوصاف والنعوت التى لا تنجح إلا فى شىء واحد هو إثارة لون
شبيه بهذا المذاق لدى من يستطيع الإحساس به؛ فشعر اللغة بنية توازى شعر الحياة
وتفجرها؛ وليس النقد سوى محاولة - قد تخفق أحيانا - لتحليل هذه البنية ووصف
الآثار المترتبة على هذا الانفجار^(١).

أما معالم بنية الشعر الحديث فهذا ما ستدور حوله الفقرات التالية، وحسبنا الآن
أن نشير إلى محاولة رائدة أخرى قام بها الناقد الألماني «هوجو فريدرش» لتركيز
عناصرها فى سطور قليلة تتمثل فيها الخطوط العريضة له؛ ومن أهمها نزعته إلى
كشف العوالم الباطنية بطريقة محايدة بدلا من التعبير المباشر عن العواطف،
واعتماده على الخيال المغرق بدلا من الواقع، وتفتيته للعالم بدلا من تقديمه فى وحدة
متماسكة، وإدماج الأضداد، والفوضى، والولع بالغموض وسحر الكلمات فى
ذاتها، دون أن يكف عن تناول الأمور أحيانا بطريقة باردة شبيهة بالتحليلات
الرياضية تهدف إلى جعل الأشياء المألوفة غريبة؛ ويرى الناقد أن هذه هى البنية
نفسها التى نجدها فى نظرية «بودلير» الشعرية، وفى أشعار كل من «رامبو» و
«مالارميه» وبقية الشعراء المعارضين، كما يلاحظ أن هذه البنية ما زالت قائمة وإن
تعرضت لبعض التعديلات أو الإكمالات، ثم يركز على خاصية معينة فى الشعر
الحديث تتمثل فى رفضه للنظام الموضوعى المنطقى أو العاطفى، وقد يصل هذا
الرفض إلى كسر الأنظمة النحوية فى سبيل تفجير الطاقات السحرية الصوتية
للكلمات، فيخضع الشعر لمفاهيم تفرضها دقات الكلمات نفسها؛ إذ يستحيل
الوصول إليها بطريقة تأملية، لأنها مفاهيم فذة تقع على حافة الأشياء المفهومة أو
تسقط أحيانا فى هوة الغموض^(٢).

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٠٣.

(٢) انظر :

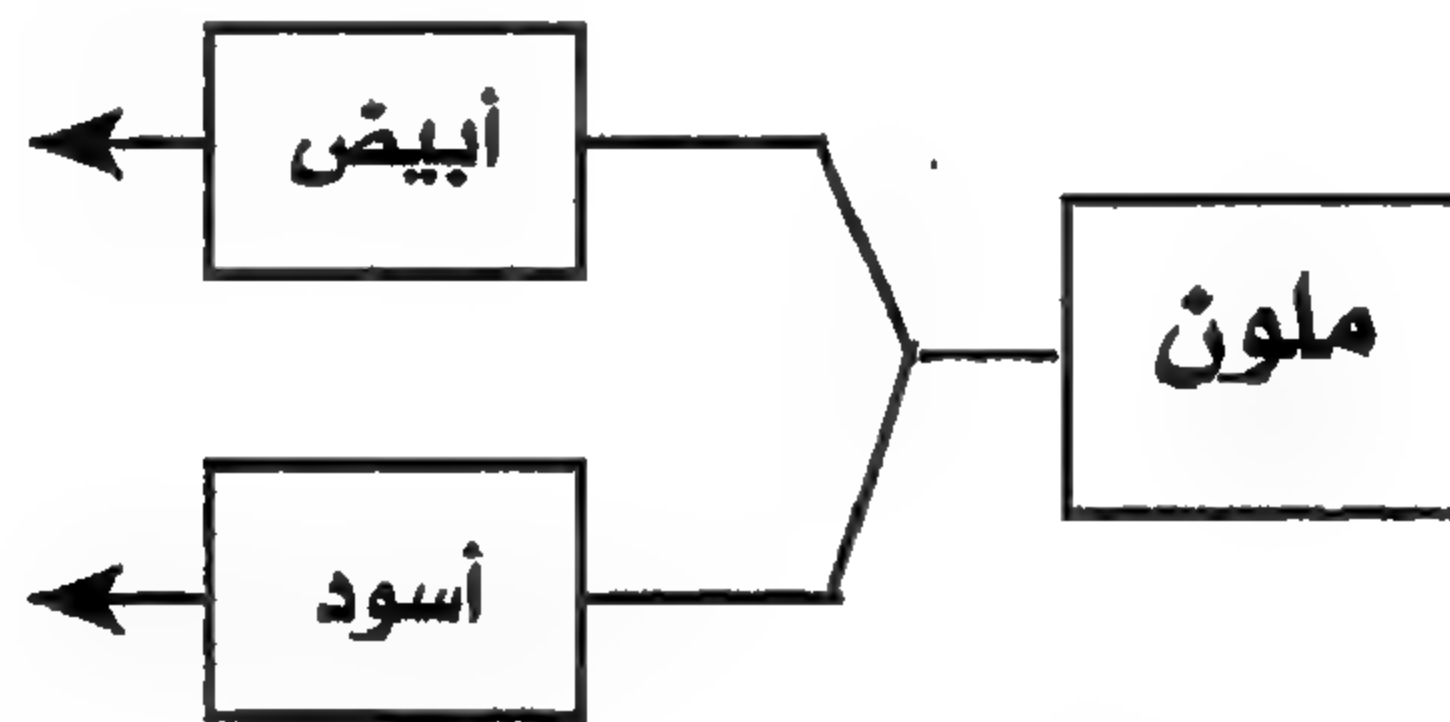
Friedrich, Hugo, "Die Struktur Der Modern Lyrik". Trad. Barcelona 1959, P.37,77.

وانظر كذلك ترجمته العربية التى قام بها الدكتور عبد الغفار مكاوى بعنوان «ثورة الشعر الحديث»
القاهرة سنة ١٩٧٢.

الاستعارة المركزة مصفاة البنية:

عندما نرفع أعيننا من فوق صفحة قرأنا فيها قصيدة جميلة فإن روحنا - التي قد تختبئ خلف نظرة مبهممة ممتدة - تستمتع بشعور من الاكتمال الذي تولده فينا الأشياء التامة ، وذلك لأن القصيدة تعتبر تامة ومغلقة على وحدتها كلما استخدمت مبادئها الأولى في نوع من التنامي والتقدم المتناسق ، فهي لا تقترح علينا شيئا غير ضروري ، بل تقودنا بصواب وإحكام إلى هدفها من خلال طريق يتم فيه حساب كل شيء حتى التردد واللبس والغموض .

وفي مجال الشعر التصويري المعاصر فإن خاصية الوحدة والتناسق هذه تخضع للتحليل المنطقي الدقيق ، حتى ولو لم نستطع أن نقبض بأيدينا على الإحساس الجمالي في شموله الوجودي ، فإذا انطلقنا من تحليلات «جريماس» في الدلالة البنائية رأينا أن المعنى اللغوي ينجم من تركيب كلمتين مختلفتين على طول محور دلالي واحد ؛ فمثلا يعتمد كل من «أبيض» و «أسود» على محور دلالي هو «اللون» ويساعدنا هذا الهيكل على تحديد الفروق المميزة في مادة كانت في بادئ الأمر مشوشة مختلطة ، ويمكن تمثيل هذا الشكل نفسه برسم يوضح توالى العناصر وتفرعها على الوجه التالي :

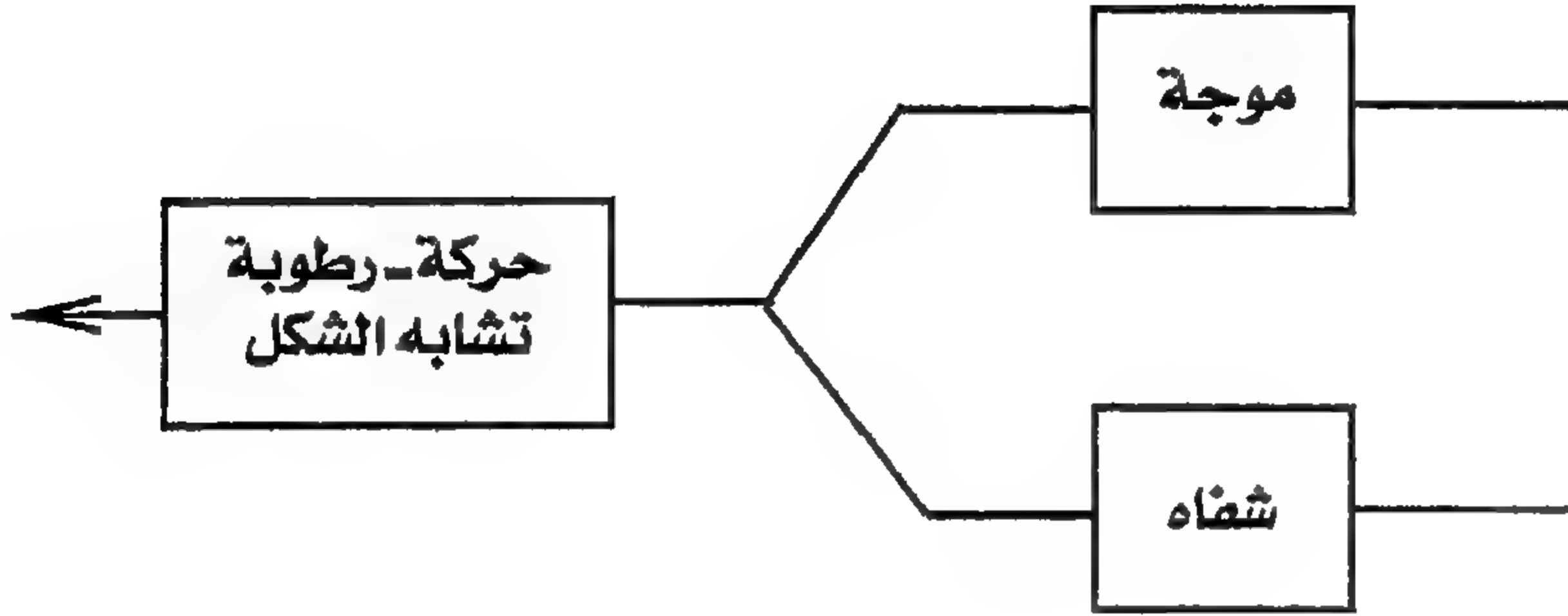


مما يستلقت النظر إلى حقيقة أساسية وهي أن الكلمات المتقابلة متشابهة - من حيث إنها ملونة - ومختلفة في الوقت نفسه ؛ حيث إن أحدها أبيض والآخر أسود ، ومن هنا نرى أن نواة الدلالة تكمن في هذه النقطة الثلاثية التي يلتقى فيها الشبيه بما يخالفه ويشبهه معا ، وعندما ندرس الاستعارة كصورة منعزلة نجد أنها تعتمد على علاقة التشابه بين شيئين مختلفين ؛ ولنقرأ هذه الصورة للشاعر الفرنسي «ديبريه» :

فى ذروة كل موجة

تنفجر شففتاك

لنجد أن الشاعر يجمع بين شيئين مختلفين تربطهما علاقات متعددة يمكن تمثيلها على النحو التالي :



فقارئ الاستعارة ^(١) يجد نفسه للوهلة الأولى أمام عناصر مختلفة وعليه أن يقيم الوحدة الخفية بينها ، وعقدة الشكل هي أيضا النقطة الثلاثية ؛ إلا أن الاتجاه هذه المرة عكس الرمز اللغوي تماما ، فالرمز الاستعاري يقوم بوظيفته من خلال منظور إجمالي لا تحليلي ، وإذا كان الرمز اللغوي ينمو في اتجاه المعرفة والتقدم والفروق المميزة فإن الاستعارة تغفل الفوارق وتعود إلى الوحدة وتتقهر نحو منطقة اللامبالاة الأساسية المطمئنة ، حيث تكمن الأسباب العميقة لخواصها التي تؤدي إلى إشباع الفنى .

هذا بالنسبة للاستعارة المنفردة ، على أن القصيدة فى كثير من الأحيان لا تعدو أن تكون استعارة مطولة أو مجموعة منتظمة من الاستعارات التى تخضع لقوانين تركيبية صارمة ؛ ومن هنا يمكن القول بأن «الميكانيزم» المنطقى للاستعارة يتمثل فى البحث عن التقاطعات فى المجال القياسى ؛ وهو مجال يعرفه الشعراء بالحدس ويمثل نوعا من «الكود» أو الشفرة التى تتوقف قيمة الاكتشافات فيها على مدى جوهرية

(١) يلاحظ أن مفهوم الاستعارة فى البلاغة الغربية قد يشمل ما يسمى عندنا بالتشبيه البليغ . وإن كان الغالب عليه - كما هى الحال لدينا - حذف المشبه ، ولكن المثل المحلل هنا من النوع الأول .

العناصر المشتركة ؛ مما يمثل نوعاً من «مصفاة البنية» فى الصورة الشعرية ويؤدى إلى ترابطها بشكل محكم ؛ فإذا وصلنا إلى إقامة القنطرة الأساسية التى تصل بينها كنا ملزمين بالعبور عليها ؛ إذ إنها تصبح حيثئذ مثل الصراط المستقيم الذى لا يقبل انحرافاً ولا يسمح بأى تردد^(١).

الصورة وبنية الشعر:

ينطلق النقاد عادة من مبدأ عام ؛ إذ يفترضون أن كل قصيدة لها معنى عام ، ويتصورون مهمتهم على أنها اكتشاف هذا المعنى ؛ فإذا قرءوا لأحد الشعراء بيتاً يقول :

فوق السطح الهادئ تدرج الحمائم

أدركوا من قرائن القصيدة أنه يعنى بالسطح البحر وبالحمائم المراكب وهم على حق فى ذلك فمن يفهم غير هذا يخون الشاعر ؛ لكن هذا المعنى - انسياب المراكب فوق الماء الهادئ - ليس شعرياً فى حد ذاته ، بدليل أننا يمكن أن نؤديه بعبارة نثرية عادية كما فعلنا ، ويبدأ الشعر فى اللحظة التى نسمى فيها البحر سطحاً والمراكب حمائم ، عندئذ يحدث اعتداء وجرح لشفرة اللغة ، أى انحراف عن الاستخدام العادى ، هذا الانحراف هو الذى كانت تسميه البلاغة القديمة استعارة أو مجازاً ، وهو وحده الآن الموضوع الحقيقى لدراسة الشعر .

فليست الصورة الشعرية حلى زائفة ، بل إنها جوهر فن الشعر ، فهى التى تحرر الطاقة الشعرية الكامنة فى العالم والتى يحتفظ بها النثر أسيرة لديه ، وهذا ما انتبه إليه «فاليرى» فى تحليله السابق وقوله : إن الانحرافات والعلل من جانب ، والاستعارات والمجاز والصور من جانب آخر ليست مجرد تفصيلات ولا حلى تزين الشعر حيناً ويمكن الاستغناء عنها حيناً آخر ، بل هى خصائص الشعر الجوهرى ، وليس المضمون هو سبب الشكل الشعرى ، بل هو نتيجة من نتائجه .

(١) انظر :

Edelin, Francia "Campo analogico Y-estructura narrativa. Analisis estructural del Texto Po-
litico" Trad. Buenos Aires 1973, P.28.

فبنية المعنى فى الشعر إذن تتولد من صوره، وتحليل هذه الصور هو ما ورثه علم الأسلوب الحديث فى الغرب عن علم البلاغة، أما عندنا فى العالم العربى فما زال هناك انفصام شديد فى جبهة النقد الأدبى، فمن يلجئون إلى التحليل البلاغى عاجزون عن القرب من المصطلحات والمفاهيم الحديثة، وهم لذلك يعكفون على تقليد الأقدمين دون وعى حقيقى بما يقولون، ودون إدراك لدور جزئيات الصور فى تركيب الشعر، فيقفون عندها بابتسار وفقر شديدين، ومن يستخدمون مقولات الشعر الحديث يهربون من التحليل الدقيق للصور ويكتفون بالمصطلحات العامة المبهمة، وتبدو صلتهم بالتراث القديم مبتوتة تعتمد على سوء الظن أو الجهل مما يجعلهم عاجزين عن خلق تيار استمرارى مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها فى قلب المصطلح الحديث بجهد تنظيرى رشيد، ولن يتأتى هذا إلا إذا بعث لدينا علم الأسلوب على أسس لغوية وفلسفية جديدة.

ولكى نقرب من دراسة الصورة فى الشعر ينبغى أن نستحضر بعض خصائصها العامة وهى:

- تتميز الصور بأن كلماتها محددة فى معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبا ما تنتمى إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعورا ما فإن الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان.

- تشير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهى إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، إلا أنها ينبغى أن تعطى إحساسا بما هو ممكن، وأن شيئا من الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة كفىل بأن يضمن القدرة على تمثيلها.

- تطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية والتحديد والتماس المتعة القصوى فى استخدام الملكات التى لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق.

- تسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوى عابر وجوهري دائم فى الوقت نفسه، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان، وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشد فعالية وقدرة على تعديد مسطحات العروض الذهنية وإعطاء أبعاد جديدة لما يتسنى للإنسان أن يسيطر عليه.

- قد لا تتضح الصور الشعرية - بل لا تفهم أحيانا - إلا على أساس بعض التجارب وبعد قليل من ملاحظة العالم ، فهناك بعض الصور الدقيقة التي تظل غامضة على من لم يمارس الاحتكاك ببعض مشاهد وظواهر الطبيعة ، إلا أن لغة الشعر لحسن الحظ لا تقبل سوى التعبيرات القابلة للتوصيل ، ولا يخطئ كبار الشعراء عادة في هذا الصدد .

- ليست الصورة مجرد نتيجة لحساسية الشاعر ، بل هي القصيدة نفسها وقد تم بيانها ابتداء من الأشياء ، إنها حركة الأشياء والكائنات التي تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق والزخرفة واستقرار التيار الدائب^(١) .

وظيفة الصورة:

وهناك فكرة شائعة ولكنها غير دقيقة عن وظيفة الصورة في الشعر ، فكثيرا ما يردد النقاد أن تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس هو محور الصور الشعرية ، بيد أن الدراسة المتأنية للشعر تكشف عن نتيجة مخالفة لذلك ، فكثير من الاستعارات تضع شيئا حسيا محددًا محل شيء آخر مثله ، وخاصة فيما يتصل بمجال الألوان ، فعندما نجد صورا مثل «الشعر الأزرق» و«العيون الشقراء» و«السماء الخضراء» ندرك أنها بدائل حسية عن عناصر حسية أيضا ، كما ندرك أن كلمات الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذاتها أو تحيل إليها في اللحظة الأولى فحسب ، أما في اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى «دال» يؤدي دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية ، وعندما يقول شاعر آخر «ملائكة زرق» فلا توجد هناك أية صورة يستحيل تصورها ، وإنما هي عملية استثارة لحالة وجدانية لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى ، فالشاعر لا يحاول أن «يرسم» ، وليس الشعر «رسما» ولا البيت «نغما موسيقيا» ، ولكن محور الاستعارة والصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية

(١) انظر :

Ménard. René. "Image e idioma de la Poesia" Analisis estructural dil texto Poetico. Trad.

Buenos Aires 1973, P.11-12.

إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوى أول لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا ييسر أداؤها على المستوى الأول^(١).

فإذا كانت القصيدة استعارة كبرى، وإذا كانت كل صورها وأدواتها الشعرية تعتمد على تغيير المعنى وتصحيح الانحراف المقصود فما هي وظيفة كل ذلك؟ لماذا تقوم بتغيير المعنى ولا تسمى الأشياء بأسمائها؟ لماذا يتحدث الشاعر عن «المنجل الذهبى» الذى يحصد النجوم ويقصد القمر؟

والإجابة عن هذه التساؤلات تكمن فى التناقض أو التناظر القائم بين المعنيين: المعنى الفكرى والمعنى الإيحائى العاطفى، فكلاهما لا يتعايش مع الآخر فى نفس الوعى والضمير؛ وليس بوسع الدال أن يؤدي دالتين متنافرتين فى الوقت نفسه، ولهذا فإن الشعر يقوم بما أطلق عليه «حركة الالتفاف»، يقطع الحبل الأصيل الذى يصل الدال ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد، وبهذا فإن الشعر ليس مجرد شئ مختلف عن النثر بل هو ضد النثر، وليست الاستعارة مجرد تغيير فى المعنى ولكنها مسخ له و«سخط» لمعالمه، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها فى آن واحد. وليس بوسع الشاعر أن يسمي الأشياء بأسمائها ولا أن يقول «قمرًا» وحسب؛ لأن هذه الكلمة تثير فينا وفى ضمائرنا حالة باردة محايدة، ولكنها كى تثير صورة وجدانية لا بد أن تلجأ إلى الحيلة الشعرية؛ إلى انتهاك قوانين اللغة العادية، ولا بد للشاعر إذن أن يقول عن القمر إنه «منجل ذهبى فى حقل النجوم» فيبتعد عن قوانين اللغة التى لا تسمح عادة بتلاقى هذه الكلمات على هذا الشكل ليؤدي وظيفته الشعرية الحميمة.

أنماط الصور:

ويقدم «فراى» طبقاً لنظريته فى «الأنماط العليا» التى تتكرر فى الصور الشعرية وتضمن للقصائد نوعاً من الوحدة والتماسك من جانب ولونا من «شجرة الأنساب»

(١) انظر المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ص ٢١١ تأليف: Cohen, Jean

التي تكشف عن الوشائج التي تربطها بغيرها من القصائد من جانب آخر؛ يقدم تصورا طريفا عن بنية الصور التي كان يتألف منها الشعر خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، حيث ينتظم الواقع على أربعة مستويات: ففي القمة توجد السماء وهي مقر العرش الإلهي، وتقوم في المستوى التالي لها الحياة الإنسانية الأولى وما يمثلها من الطهر البدائي الذي نجده في جنة آدم وفي العصر الذهبي الديني طبقا للمعتقدات الغربية في العصور الوسطى، ومن تحت هذا المستوى نجد العالم المادي الطبيعي الذي يعتبر عالما سفليا هابطا بالنسبة للنظرية الدينية المسيحية، ويقوم فيه الإنسان الذي ينتمى إليه، وفي القاع نجد عالم الذهب والموت والفساد. هذه هي رؤية الواقع في شكلها المحافظ التي تجعل الإنسان خاضعا لجدلية السلوك الأخلاقي وما يترتب عليه من رفعة أو هبوط، ولم تكن هذه رؤية شعرية فحسب بل كان هناك ما يوازيها في الدين والعلوم، وإن كان قد قدر لها أن تعيش في الشعر مدة أطول مما عاشت في الفلسفة والعلم^(١). ويروق لنا أن نتساءل بهذه المناسبة: ما هي رؤية الشاعر العربي للعالم، وما مدى ارتباطها بالمقولات الإسلامية والتصورات العلمية؟ وإذا كانت الإجابة التفصيلية عن هذا التساؤل تقتضي دراسة مطولة إلا أنني أعتقد مبدئيا أن هناك ثلاثة أشكال لهذه الرؤية، أولها هو الرؤية الفردية النموذجية كما تتجلى عند المتنبي، وثانيها الرؤية المأساوية كما نجدها عند أبي العلاء، وثالثها الرؤية الحلولية ويمثلها ابن عربي.

أما تحليل عناصر هذه الرؤى وارتباطاتها الميتافيزيقية والوجودية فهو ما نرجو أن نقوم به في دراسة لاحقة إن شاء الله؛ وحسبنا أن نشير إلى أن دراسة الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبى لتصل إلى التصور الفلسفى والأبنية ذات الأنماط العليا على حد تعبير «فراي»؛ وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية؛ وينحو هذا الناقد نفسه إلى حصرها في نموذجين هما النموذج الدائرى والنموذج الجدلى، فالنوع الأول مثل دورة الطبيعة وجريان الليل والنهار وفصول العام وحركة المياه من البحر إلى المطر والأجيال البشرية، وتنتمى إليه معظم الصور التي تتخلل الأدب وتمثل عموده الفقرى، أما النوع الآخر فيعتمد على انقسام العالم وتقابل عناصره الثنائية، مثل التقابل بين الجنة والنار في الأديان، وبين حالتى البراءة

(١) انظر :

Frye, Northrop, "La estructura irreflexible de la obra Literaria" Trad. Madrid 1976, P.240.

والتجربة لدى كثير من الفنانين ؛ مما يؤدي إلى إدخال العنصر الجدلي فى الأخيـلة الأدبية^(١).

الحكاية والبنية الشعرية:

يعتبر الشعر من حالات اللغة المتطرفة ؛ إذ لا يعتمد على حكاية شىء ما ؛ وخاصة الشعر الحديث الذى لا يستخدم القصة عادة ؛ وإذا استخدمها ترك لدى القارئ إحساسا حادا بأنه قد وصل متأخرا إلى الحلقة التى تروى فيها القصة ؛ فكثيرا ما نشعر عندما نشرع فى قراءة قصيدة حديثة تستعير هيكل القصة بأننا على وشك أن نسأل ؛ ماذا حدث قبل أن أحضر ؛ فليس فى مقدور الشاعر أن يشرح لأنه يعتمد على الإشارة المكثفة ؛ ولا أن يسهب لأنه يفقد حيثثا طابعه الرمزي العميق ، وهو لذلك كثيرا ما يعتمد إلى تفادى هيكل القصة فى الشعر اعتمادا على تركيب الوسائل الصورية الأخرى الكفيلة بخلق التوتر ومن أهمها الاستعارة ، وعلى هذا فإن الأبنية القصصية تصبح لونا من الشوائب وعدم النقاء الذى يصيب الشعر أحيانا ، إنها بقية من الكتابة النثرية التى تترسب فيه وتدل على أن السدود التى تقوم بينه وبين النثر ليست محكمة دائما . ويمكننا لدراسة هذه الترسبات استخدام الوسائل التحليلية الفنية نفسها التى نستخدمها للكشف عن الأبنية القصصية فى النثر ، مع أن وجودها فى الشعر غالبا ما يضيف عليها طابعا آخر ؛ إذ يجعلها مختلفة عن الحكاية النثرية بصفة عامة . ومن هنا فلا يمكن أن تكون تامة التكوين بنفس القوانين القصصية .

وأهم الفروق التى تترتب على اختلاف الأبنية الشعرية عن القصصية هو أن منهج التحليل فى كل منهما يتميز باتجاه مضاد للآخر ، فالتحليل البنائى للشعر يسير فى اتجاه رأسى من السطح إلى العمق ، أما تحليل القصص والأساطير فيسير فى اتجاه أفقى عرضى ، ويمكن اعتبار كل عمل شعري بصفة منعزلة عن غيره والعثور فيه نفسه على تنويعاته التى تنتظم طبقا لهذا المحور الرأسى ؛ إذ إنه يتكون من مستويات متراكبة : الصوتى والنحوى والدلالى والجمالى ؛ بينما نجد أنه من الضرورى تفسير الأبنية القصصية والأسطورية على المستوى الدلالى العريض فحسب ، ومن هنا فإن

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ١٤٤ .

نظام التنويعات الذى لا غنى عنه فى أى تحليل بنائى يتوافر لدينا من تجمع الروايات المختلفة ومستويات الأحداث ورؤى الشخصيات على المستوى الدلالى فحسب . وعلى أية حال فإن هذا التمييز يعود كذلك إلى مقتضيات عملية تفرض على التحليل البنائى القصصى أن يستبعد بعض الأسس اللغوية ذات الوظائف الثانوية فيه ، بينما تعتبر أولية عند التحليل النقدى للشعر ولغته ، وهما - فى نهاية الأمر - منهجان متكاملان يتم اختيار أحدهما طبقا لظروف التحليل ونظرا لطبيعة المادة المعالجة^(١) .

من البلاغة إلى علم الأسلوب،

إذا كانت البلاغة القديمة قد حاولت اكتشاف أنواع التعبير المختلفة وتسميتها وتصنيفها فإن هذه هى الخطوة الأولى المعتد بها فى إقامة جميع العلوم ، ولكن الملاحظ أنها وقفت بعد هذه الخطوة أو المرحلة الأولى ولم تبحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة ، مما انتهى بها إلى العقم والتجمد حتى ماتت فى نهاية القرن التاسع عشر ، ولكنها ما لبثت أن بعثت من جديد تحت اسم «علم الأسلوب» الذى يجهد الباحثون الآن لإقامته على أسس بنائية سليمة ، تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئى للمقولات البلاغية وما أدى إليه من خطأ التقسيمات لأنواع القول وتعسف تكييفها مع المواقف الحيوية المتغيرة وعقم التصورات الشكلية للوسائل الفنية فى التعبير ، عندما تبتعد عن تناول إمكانات التوافق والتخالف فى هياكل عامة وتنويعات متعددة ، فلا تستطيع اكتشاف النظم الفعالة ولا يمكنها تجاوز ما هو قائم واستشفاف الآفاق الممكنة فى عملية الخلق اللغوى المستمرة فى الأدب .

فيتساءل الباحث فى علم الأسلوب مثلا : هل هناك خاصية مشتركة تقوم بين القافية والاستعارة والقلب والتضمين وتشرح فعاليتها الفنية؟ وهل يمكن أن نعتبر كل وسيلة من هذه الوسائل عاملا شعريا يقوم بوظيفته بطريقة مستقلة عن العوامل الأخرى أم أنها جميعا تحدث الأثر الجمالى نفسه؟ وإذا كانت البلاغة القديمة قد

(١) انظر نموذج التحليل البنائى الرائد الذى قام به «رامون جاكوبسون» بالتعاون مع «ليفى سترافوس» لقصيدة «القطط» لبودلير والذى ورد فى كتاب Estructuralismo Y literatura بالطبعة المشار إليها من قبل ص ١١ وما يليها .

أصابت فى وضع هذه الوسائل على المستوى الشكلى - لأن كل وسيلة منها إنما هى صيغة وشكل - فإنها ظلت قريبة من المستوى المادى الذى تقوم فيه كل وسيلة بدورها المحدد عندما ركزت على الفروق القائمة بينها فحسب ، أما النقد البنائى الحديث فهو يقف فى مستوى شكلى أعلى وأعمق فى الوقت نفسه ؛ فهو يبحث عن «شكل الأشكال» أى عن العامل الشعرى العام الذى تعتبر الصور والوسائل الفنية مجرد تحقیقات أو تنفيذات فعلية له ؛ فىرى أن القافية إذا كانت تنتمى للوهلة الأولى إلى المستوى الصوتى الموسيقى والاستعارة إلى المستوى الشعرى الدلالى إلا أن هناك تداخلا بين هذين المستويين يتصل ببنية التركيب الشعرى وخصائصه الموسيقية والدالية معا .

مستويات التحليل الصوتية والدالية،

ولأن التحليل اللغوى يتم كما هو معروف على مستويين : الصوتى والدلالى فإن لغة الشعر تتميز إذن عن لغة النثر بمجموعة من الخصائص التى ترتبط بكلا المستويين ؛ أما الخصائص الصوتية فهى التى يدرسها علماء العروض أساسا ويطلقون اسم «الشعر» على كل كلام منظوم تتوافر فيه ، ولما كانت واضحة للعيان فقد أصبحت المعيار المعروف للشعر ؛ بيد أنها ليست المعيار الوحيد فى حقيقة الأمر ؛ فعلى المستوى الدلالى نجد خصائص أخرى محددة تمثل المجموعة الثانية من معالم لغة الشعر ، وقد حاولت «البلاغة» بدورها أن تضع معايير ثابتة لهذه المجموعة باعتبارها متصلة بمجال التخيل ؛ وإن كانت نتائجها تقديرية نظرا لطبيعة مادتها ؛ ولكن الشئ المهم هو إثبات قيام هذين المستويين فى عملية التحليل الشعرى بشكل يجعل أحدهما مستقلا عن الآخر إلى درجة أن الكاتب الذى ينظم شعرا يستطيع أن يجمع بينهما أو يستخدم أحدهما دون الآخر ؛ وعلى هذا يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من «القصائد» :

ـ النوع الأول : وهو الذى يطلق عليه «الشعر المنشور» ويمكن أن نسميه «الشعر الدلالى» ؛ إذ إنه لا يستثمر من الإمكانيات اللغوية للشعر سوى هذا الجانب مغفلا الجانب الصوتى الموسيقى .

- والنوع البشاني : هو الذى لا يستثمر من لغة الشعرى سوى الجانب الصوتى فحسب دون إمكانات التعبير الشعرى الدلالية فينتهى إلى نوع من «النظم» الذى يكاد يخلو من أية قيمة أدبية ولا يرضى سوى شروط الوزن والقافية ؛ أى الإطار الخارجى للشعر ويمكن أن نسميه «نثرا منظوما» .

- أما النوع الثالث : هو الذى يشبع كلتا الحاجتين فى لغة الشعر أى الجانب الصوتى والدلالى معا ؛ وهذا هو الشعر الفعلى ، ويضع بعض النقاد^(١) هذا التقسيم طبقا للنموذج البنائى التالى :

الخصائص الشعرية		الجنس الأدبى
دلالية	صوتية	
+	-	القصيدة المنثورة
-	+	النثر المنظوم
+	+	الشعر الكامل
-	-	النثر الكامل

كما يمكن دراسة ظاهرة الأسلوب من خلال خط مستقيم يصل بين طرفين : أحدهما هو الطرف الثرى البحث الذى لا ينحرف قيد أنملة عن الاستعمال العادى للغة ؛ ويصعب أن نعثر على تمثيل لهذا النثر العادى إلا فى لغة بعض العلماء الذين لا يستخدمون أية وسائل تعبيرية فنية أو فى اللغة الرياضية والعلمية المحضة ، أما الطرف الآخر فيمثل أقصى مستوى نظرى تصل إليه لغة الشعر من الانحراف عن التعبير العادى ، وتقوم على مقربة منه القصيدة الفعلية بما تزخر به من استعمالات خاصة للغة ، وبين هذين الطرفين تقع مستويات الأسلوب المختلفة وتكتسب درجة شعريتها

(١) انظر :

Cohen. Jean "Structure du langage Poétique" Paris 1966. Trad. Madrid 1973. P.11-24.

أو نشريتها طبقا لمدى قربها من أحد الطرفين ، مما ينتهى بنا إلى وضع مقياس نسبى دقيق لهذه الخصائص .

اختلاف التركيب الصوتى للشعر عن النثر:

وإذا تركنا جانبا الفرق المميز الواضح بين الشعر والنثر وهو الوزن وحاولنا تحليل بنيتهما فيما وراء ذلك لوجدنا أن بيت الشعر لا يختلف عن سطر النثر فحسب ، بل يعارضه ويقف ضده ، فالقول النثرى يعبر عن الفكر بطريقة متتابعة ، أى يتقل من فكرة إلى أخرى على شكل «سلسلة» كما كان يرى «ديكارت» وهو تصور صحيح مع تحفظ واحد وهو أن حلقات السلسلة واحدة بينهما نجد أن عناصر الفكر والكلمات التى تعبر عنها مختلفة عن بعضها ؛ إذ إن القول الذى يكتفى بتكرار نفس الأفكار ونفس الجمل ليس قولاً بل هو فشل ذريع .

والشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال . ويتألف من كلمات مختلفة صوتياً ، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتى على خط من التخالف الدلالى - وهذا من نتائج الوزن بطبيعة الحال - وهو بهذا الاعتبار فحسب بيت من الشعر ، ولنترجم هذه البنية إلى هيكل توضيحى نرمز فيه للفظ بحرف أبجدى وللمعنى برقم عددى فى كل كلمات القول :

النثر	صوت	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز
		١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
الشعر	صوت	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز
		١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
	معنى							

ولا ينبغي أن نغفل أن هذه النماذج تمثل الحد الأقصى الذى ينزع كل من النثر والشعر إلى تحقيقه، فالأول يهدف إلى إقامة أكبر قدر من التنويع والآخر إلى أعظم قدر من التجانس الصوتى، ومع ذلك فهناك نتيجة أولية يمكن الوصول إليها، وهى أن خط مسار النثر طولى أما الشعر فهو دورى، وقد كان الخليل بن أحمد عبقرى حقا فى رسمه لدوائر الشعر العربى، إلا أن هذه الخاصية قد عدت شيئا منعزلا فى البلاغة القديمة يهدف فحسب إلى إضفاء طابع موسيقى على الشعر، فتكرار الأصوات ضرورى لتركيب الشعر، ولكنها لا بد أن تعنى أشياء مختلفة وإلا فقدت دلالتها، وهذه خاصية نثرية تعمل داخل الشعر نفسه، فبعض عناصره تؤكد العودة أو تكرار الصوت، بينما يؤكد بعضها الآخر المسار الطولى العادى للقول وتقوم بدورها كقيم خلافية فى مقابل العناصر الأولى ذات الوظائف العكسية مثل التكرار وعدم الاختلاف.

التركيب الدلائلى وخواص الإسناد فى الشعر:

تتلخص مشكلة المجاز فى الدراسات الأسلوبية فى أنها انحراف عن الاستخدام العادى للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة فى غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه فى النظام المؤلف للغة. وهذا بالذات هو محور التحليل الدلائلى للغة الشعر، فإذا اقتصرنا على لون خاص من أدوات الشعر وهو الاستعارة - بمعناها البلاغى المحدد، لا بالمعنى العام الذى يستعمله مثلاً «تس إلبوت» عندما يصف «الكوميديا الإلهية» بأنها استعارة عظمية، أو عندما يقال عن الشعر إنه استعارة دائمة معممة - وجدنا أن الانحراف اللغوى يبدأ فى الاستعارة إذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفى، أما إذا راعينا المعنى التأويلى للكلمة زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير، ولناخذ مثالا بسيطا؛ لو قلنا مثلاً «يجلس على مقعد الرئاسة ثعلب» أدركنا أن هناك تناقرا بين الفعل وهو الجلوس على مقعد الرئاسة والفاعل وهو ثعلب بشرط أن نعنى بالأخير هذا الحيوان الماكر الحقيقى، لكن هذا هو المعنى الأول فحسب وهو لا شك يحيلنا إلى معنى ثان وهو أنه «يجلس على

مقعد الرئاسة رجل ماكر داهية» ، وبذلك تدخل الجملة مرة أخرى فى نطاق النظام اللغوى المؤلف ، فنحن إذن أمام لون من تغيير المعنى ، وهو تغيير يرمز له الباحثون بالخط التالى :

لفظ ← معنى أول ← معنى ثان

وليس هذا التغيير عبثا ، فبين المعنى الأول والثانى علاقات متنوعة تترتب عليها أشكال بيانية مختلفة ، فإذا كانت العلاقة هى المشابهة كان الشكل استعارة أو استعارة مكنية وإذا كانت العلاقة من نوع آخر فهو مجاز مرسل يعتمد على التجاور ، ولا يفوتنا أن نشير بشكل عابر الآن إلى ضرورة مراجعة التقسيمات البلاغية ونقدها على ضوء علم الأسلوب الحديث وعلى أساس معطيات علم اللغة ؛ ومن ذلك مثلا تقسيمهم المجاز إلى لغوى وعقلى ، وكلاهما فى حقيقة الأمر لغوى بحت ؛ ونعود إلى قضية الانحراف فى الشعر لنسأل : لماذا نلجأ إلى تغيير المعنى ؟ ولماذا لا يكتفى المتلقى بالشفرة اللغوية القائمة ؟ والجواب عن ذلك ميسور وبديهي ؛ لأن المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالا ، أما المعنى الثانى فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام ، فعدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوية وهى عملية تقع على المستوى السياقى ، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة ويقع على المستوى الدلالى ، وكلتا العمليتين انحراف ولكن الانحراف الثانى هو الذى يصحح الأول ويعيد للسياق تماسكه عن طريق المجاز ، بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه الشعرية .

على أن مستويات الانحراف فى الإسناد الشعرى لا تسير على نمط واحد ، بل تتميز بالتعدد والتدرج ، وإذا قرأنا عبارات شعرية مثل قول «لامارتين» «جدائل من الأبنوس» أو قول «فينى» «حشائش من الزمرد» وجدنا عند التحيل أن الأبنوس عبارة عن «خشب أسود» وأن الزمرد عبارة عن «حجر أخضر» وأن التناسب فى التركيب لا ينصب إلا على إحدى هاتين الوجدتين فإذا ما استبعدنا الوحدة الأخرى عاد التناسب مرة ثانية ، وهو لهذا انحراف جزئى أولى ، أما إذا قرأنا وصف الشاعر الآخر للملائكة بأنها «زرقاء» فإنه لا يمكننا أن نجري مثل هذا التحليل ؛ إذ إن كلمة «زرقاء» لا تنحل إلى وحدات جزئية طبقا للتجربة الشخصية ، لأن الألوان تمثل شكلا واضحا

لمعان أخيرة، وكان من المنطقي أن يترتب على ذلك استحالة قيام الاستعارة على أساسها لأنها إما مناسبة أو لا معقولة، وهذا ما دعا البلاغيين العرب إلى ابتداع شكل الاستعارة المكنية، ولكن الاستعمال يشير إلى غير ما ذهبوا إليه، فبوسعنا أن نقول «أفكار سوداء» دون حاجة إلى أن ندخل الليل في عملياتنا اللغوية، وكذلك نقول «ليال حمراء» دون أن نفكر في الدم أو غيره من الأجسام الحمراء على الإطلاق، وإذا كان من الضروري البحث عن علاقات لهذه الاستعارة فإنه لا بد من محاولة العثور عليها خارج المعنى الدلالي المباشر، وهي عادة تعتمد على التداعي والإيحاء، وبالرغم من أن التداعي يعتبر مشكلة نفسية تهتم علماء النفس إلا أن الذي يعيننا منه الآن هو الجانب اللغوي من ناحية علاقة المعاني بعضها ببعض، وبما أن الألوان لا يمكن تحليلها فإن تغيير المعنى هنا لا يتم على مستوى الخصائص التي يتضمنها اللون وإنما على اعتبار الأثر الشخصي الناجم عنه، فالأزرق في عبارة «الملائكة الزرقاء» يوحى بالهدوء والاطمئنان ويرتبط بالسماء مما يعطى انطباعاً بالسلام ويتلاقى في هذا مع معطيات كلمة «الملائكة».

ونستخلص من ذلك أن هناك نوعين من عدم التناسب - طبقاً للعلاقة بين المعاني - فهناك عدم تناسب أو انحراف أولى عندما يمس عنصراً من العناصر الداخلة في تركيب المعنى فحسب، وهناك عدم تناسب أو انحراف أشد عندما يتصل بشيء خارج عن تركيب المعنى نفسه^(١).

ومن الطريف أن خاصية «عدم المناسبة» التي تتسم بها الجملة الشعرية قد لجدها في الجملة اللامعقولة؛ ولكنها في الحالة الأولى قابلة للتصحيح أما في الحالة الأخرى فهي مستعصية عليه؛ فهما إذن متشابهتان بنائياً من الناحية السلبية لأنهما يخرجان على قواعد التعبير؛ ولكن هذه هي اللحظة الأولى في عملية أعم وأشمل حيث نجد الخطوة الثانية مفتقدة في الجملة اللامعقولة؛ هذا هو الفرق بينهما، وهو فرق بالغ الأهمية إذ تكمن فيه خاصية الشعر؛ فالانحراف هنا إنما هو خطأ مقصود للوصول إلى التصحيح، وعلى هذا «فميكانيزم» الصيغة الشعرية يتكون من خطوتين:

١ - عرض الانحراف.

٢ - قصره وتصحيحه.

(١) انظر نفس المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ١٢٥، تأليف Cohen, Jean

ولا يخذعنا الحساب الرياضى لنتائج هذه العملية ، فلا يمكن أن تنتهى إلى مجرد إعادة الوضع إلى ما كان عليه ، بل إنها تنتج شيئا جوهريا هو الشعر نفسه لا أكثر ولا أقل ، ومن هنا فإن عنصر اللامعقول يعد ضروريا فى الشعر ، لكن لا يستحيل إلى عبث ، بل يصبح هو الثمن الذى لا بد من دفعه للوصول إلى وضوح من نوع جديد ، وإذا فقدت الكلمات معناها على مستوى ما فلكى تعود وتكتسبه على مستوى آخر ، بيد أنها كما قلنا لا تكتسب المعنى نفسه وإنما شيئا مبدعا جديدا .

وبذلك فإن الشعر يتحدد بعلاقته مع مجموعتين من القوانين ، وهى علاقة سلبية مع مجموعة منها وإيجابية مع الأخرى ؛ ولهذا فهو ذو عدوين : العدو الأول يتمثل فى النثر الذى يحترم قوانين الدلالة اللغوية ، والآخر هو اللامعقول الذى يكسرها جميعا دون رجعة ، ولا يمكن للجملة الشعرية إلا أن تعصى أحدهما وتطيع الآخر ، فليس بوسعها أن تطيعهما معا أو أن تعصيهما معا .

بين الانحراف وكسر النظام:

يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالى هو أنه يكسر نظام الإمكانيات اللغوية الذى يهدف إلى نقل المعانى العادية ، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة ، ويساعدنا على فهم ذلك ما توصلت إليه نظرية الإعلام الحديث من أن أى كسر للنظام المتبدل يفترض نوعا جديدا من التنظيم الذى يعتبر فوضى بالنسبة لما سبق ، ولكنه نظام أكفأ عندما يقاس بمؤشرات المقال الجديدة الداخلية . ومع ذلك فلا يمكن إغفال حقيقة مهمة وهى أنه بينما كان الفن الكلاسيكى يمارس نوعا من الاعتراض على النظم التقليدية داخل حدود معروفة تماما فإن الفن المعاصر يشمل خاصية جوهريّة هى الافتراض الدائم لنظم غير متوقعة بالنسبة لما يسبقها ؛ أى أنه بينما كان الفن الكلاسيكى يقوم بإدخال حركات أصيلة داخل النظام اللغوى الذى يحترمه أساسا ويحافظ على قواعده فإن الفن المعاصر يمارس أصالته باقتراح نظم لغوية جديدة تشمل قوانين مستحدثة كذلك ، وهكذا يمارس باستمرار حركة بندولية تتأرجح بين رفض النظام اللغوى والمحافظة عليه ،

ويتولى الشعراء خلق أنماط جديدة من النظم اللغوية بإدخال أشكال من الغموض المنظمة داخل النظم القائمة ليزيدوا من إمكاناتها الإعلامية^(١).

وإذا كانت لغة الشعر تتحدد في دراسات علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها فإن فن الشعر يركز على بحث وقياس درجات هذا الانحراف لا عند مؤلف واحد فحسب، وإنما بالنسبة لنوع من اللغة هو الذي يطلق عليه اسم «الكتابة» في المصطلح النقدي الحديث. وعندما نتحرى الدقة في هذا التحليل نجد أن فكرة «البعد عن النثر» لا تنطبق على الانحراف بقدر ما تنطبق على الكسر، فالشعر لا ينحرف عن قواعد النثر كتوزيع حر بالنسبة لعنصر دائم مستمر، وإنما يعتدى عليه ويكسره وينقضه على أساس أنه «ضده».

وقد يستخلص بعض النقاد من هذا المبدأ نتيجة تقضى بأن التطور التاريخي الزمني للشعر يمضي بانتظام في اتجاه النمو الشعري المستمر، كما يحدث في فن الرسم الذي تتزايد فنيته ويرتقى مستوى إتقانه باستمرار، على اعتبار أن كل فن يتطور بشكل ما مقتربا باستمرار من أسمى وأقوى أشكاله وحالاته. ويبدو أن هذا المبدأ الثاني ليس قابلا للنقاش فحسب، ولكنه مرفوض من جانب كثير من الباحثين، وإذا قصرنا حديثنا على فن الشعر وجدنا أن لغته يمكن أن تعتبر دائما في «حالة حلم» - على حد تعبير «فالييري» - ومعروف أن الحلم ليس انحرافا أو كسرا لليقظة، ولكنه على العكس من ذلك... لكن كيف يمكن أن يقال إنه على عكس الانحراف؟ في الواقع يرى بعض النقاد أن ما يمكن أن يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات بل لغة النثر والخطابة؛ إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مسمياتها ويصبح الشعر عندئذ هو «ما ضد النثر» حقيقة ولكن بمعنى آخر؛ إذ يصير حصرا للانحراف وعودة إلى نبع اللغة الخلاق ورفضنا ونسياننا لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية. فالشعر هو وهم اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر^(٢).

(١) انظر:

Eco, Umberto, "Opera Aperta" Milan 1963. P.104.

(٢) انظر: Genette, Gérard, "Language Poétique, Poétique du Language" Paris 1968, Trad.

Buenos Aires 1970. P.80.

مشكلة المعنى والانتقال المضاجئ :

تشير كلمة المعنى بطريقة عامة إلى ما يفيد اللفظ أو يدل عليه ، ولكن يمكننا تبعا لما ذهب إليه علم اللغة الحديث التمييز بين عنصرين مختلفين فى المعنى :

- المدلول أو المشار إليه ، وهو الشيء الواقعى فى ذاته .

- الدلالة أو الإشارة ، وهى العلاقة الشخصية بالشيء أو الظاهرة العقلية التى يفهم بها هذا الشيء .

ومعظم علماء اللغة يقصرون كلمة المعنى على هذا المفهوم الأخير ، ولكن نقاد الشعر يركزون على المفهوم الأول ؛ لأن وجوده هو الضمان الوحيد لتوضيح ما يذهبون إليه من أن المعنى فى الشعر والنثر هو نفسه ولكنه مختلف ، فهو نفسه من حيث المشار إليه ؛ إذ إننا عندما نقول عن القمر هو «الكوكب الذى يدور حول الأرض» ويقول عنه الشاعر هو «المنجل الذهبى» فكلانا يشير إلى نفس الشيء ، ولكن التعبيرين يختلفان فى الدلالة عليه ويشيران طرقا مختلفة فى الوعى به ، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه فإن العبارتين لهما إذن نفس المعنى ، أما لو فهمنا منه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى نثرى وآخر شعرى .

وقد اشتهرت فى الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية ، وهى صحيحة إلى حد كبير ، فقد كان «فاليورى» يميز «بين أثرين للتعبير اللغوى ؛ أحدهما ينقل شيئا والآخر يولد عاطفة أو إحساسا ، وليس الشعر سوى الالتزام بأداء هاتين الوظيفتين بنسبة ما» أما «ريتشاردز» فى كتابه الشهير عن «مبادئ النقد الأدبى» فقد كان أكثر جسما ؛ إذ يقول : إن الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية ، وكذلك يقول «كارناب» فى «النحو المنطقى والفلسفى» : «إن هدف القصيدة التى ترد فيها كلمات مثل شعاع الشمس أو السحاب ليس تزويدنا بقدر من المعلومات عن وقائع المناخ والجو ، بل التعبير عن انفعالات معينة للشاعر وإثارة مثلها فىنا» .

بيد أن هناك حقيقة مهمة وهى أن انفعال الشاعر لا يعتبر تجربة فعالة ولا يسمى

كذلك إلا عندما يندرج فى مستويات الحياة العاطفية المختلفة من فرح وحزن وخوف وأمل وغيرها، فهناك فرق مهم بين هذه التجارب الواقعية كما نعانيتها فى حياة كل يوم وبين ظاهرة الانفعالات الشعرية، إذ بينما تعيش الذات الانفعالات التى تعانيتها داخليا يقع الانفعال الشعرى على كاهل الأشياء نفسها، فالحزن الواقعى الذى يعانیه شخص ما ليس سوى تعديل فى حالته النفسية نتيجة لشيء خارجى، أما الحزن الشعرى فهو على العكس من ذلك يتم التقاطه على أنه خاصية من خواص العالم، فسماء الخريف حزينة لأنها رمادية تشير إلى ذبول الكون وانطفاء الطبيعة، والشاعر القدير هو الذى يعثر على المعادل الموضوعى لمشاعره الذاتية فينقلها إلينا بنجاح.

وإذا كان التفكير العلمى ينعكس فى أسلوبه المتماسك الواضح حيث تفضى كل جملة إلى ما بعدها دون أن تقفز أو تتراجع، وإذا قامت فجوات صغيرة فهى مبررة ومفهومة ويسيرة الامتلاء فإن الشعر على العكس من ذلك؛ وخاصة الشعر الحديث الذى يختلف جذريا عن الشعر القديم فى هذا الجانب؛ فبينما كان الشعر الكلاسيكى يتسم بالتماسك والتسلسل ويتم التنسيق النحوى فيه بروابط متجانسة نجد أن الشعر الرومانتيكى قد بدأ يستخدم حيلة التقطيع والقفزات المفاجئة بطريقة منظمة؛ وقد رصد «فاليرى» هذا بقوله «عكفت الرومانتيكية على القضاء على عبوديتها نفسها؛ فجوهر الرومانتيكية يتمثل فى التخلص من عنصر الاستمرار فى أفكارها» ويلاحظ النقاد اليوم أن خاصية استمرار الأفكار هذه لم تكن عبودية الرومانتيكية وحدها، وإنما خضوعا لمنطق العقل العالمى؛ وفى اللحظة التى تفقد الأفكار فيها عنصر التسلسل توصف باللامعقول فالعقل ليس سوى التعاقب والتوالى والسببية؛ ولهذا فإن القدماء لم يجسروا على كسر هذا التوالى؛ أما الرومانتيكيون فقد شرعوا فى ذلك بطريقة متواضعة وجاء الرمزيون - وخاصة «رامبو» فى «التجليات» - فقفز الحاجز الفاصل بين العقل واللامعقول؛ ومن هنا فإن النقاد يعدونه أول من لهج حقا بلغة الشعر الحديث.

وأخذت «السيرالية» على عاتقها - كما هو معروف - تطوير هذه النزعة؛ فأصبح كل من الشعر والحلم والهذيان يمثل - فى جانبه السلبي على الأقل - عناصر مشتركة؛ وليست الكتابة الآلية التى اعتمدت عليها السيرالية كأعمق طريقة للإبداع الشعرى إلا مظهرا للقطيعة الحادة العفوية بين الشاعر ونفسه الواعية؛ على أنهم فى

بحثهم عما يسميه «بريتون» بالخط الموضوعى كباعث اعتبارى للصورة الناجمة عن الكتابة الآلية؛ ولجوئهم إلى منطقة اللاشعور يقعون فى متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء الطبيعة من ناحية وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى؛ وكلا الأمرين ينتهى بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل الذى يعد شرطاً أساسياً فى كل ما يقال أو يقرأ؛ فلو فقد التوصيل ضاع القول، ولكى تتحقق القصيدة لا بد من أن تفهم بشكل ما. ومن هنا فإن عملية الشعر - كما سبق أن شرحنا - تحتوى على شقين: أحدهما انحراف وهدم للأشكال التعبيرية العادية، والآخر إعادة بنائها وتصحيحها؛ ولكى يقوم الشعر بوظيفته من الضرورى أن يفقد معناه فى اللحظة نفسها التى يعثر فيها عليه من جديد فى وعى القارئ وضميره. هذه الحركة المتذبذبة التى تتأرجح بين فقدان المعنى المألوف وتركيب المعنى الجديد ثم تعود لفقدانه، وهكذا تمثل المحور الأساسى للصورة الشعرية الحديثة، وتمثل بالتالى شعرية الشعر وخاصيته المميزة، وهى عملية يمكن دراستها بكل قوة ودقة، وسنرى دائماً أننا لا نلتقى بنفس المعنى الذى تركناه من خلفنا؛ فخلال الذبذبة يتغير المعنى فى خواصه الحميمة، ويتغير كذلك الشكل - على شرط أن نفهم من هذه الكلمة بنية التركيب نفسه، أما معنى هذه البنية فهو يتصل بعلم الظواهر أو علم النفس - ومن هنا ندرك أن كل شرح للشعر لا بد أن يكون حقيقياً وزائفاً فى الوقت نفسه؛ حقيقى لأنه يؤدى جملة المعنى وخلاصته، وزائف لأنه يؤديها بكلمات منثورة فيخون بهذا بنية التركيب الشعرى الغنية ويجردها من أهم مزاياها، ولهذا فإننا عندما نقرأ ترجمة قصيدة ما إلى نشر ننسى الشعر نفسه؛ لأنهما لا يمكن أن يقوما فى اللحظة نفسها فى الوعى، ولذلك قيل إن الشعر ذو طبيعة ملكية، إما أن يملك وحده أو يتنازل عن العرش^(١).

ومع أن الوزن الشعرى وشروطه الموسيقية يفقدان أهميتهما يوماً بعد يوم فى الشعر الحديث نظراً لضعف العنصر السمعى فى تكوين المادة الأدبية التى أخذت تعتمد على القراءة وما يتبعها من شروط بصرية، إلا أن الفوارق البنيوية بين لغتى الشعر والنثر لا تقتصر على الجانب الموسيقى، وإنما تمس فى المقام الأول طبيعة

(١) راجع نفس المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ص ١٦٤ وما يليها تأليف: Cohen, Jean

التركيب اللغوى نفسه فى كل منهما وطبيعة الدلالة التصويرية للشعر مما يجعل ضعف الأنماط الموسيقية الغنائية سببا غير كاف لحمل الشعر على أن يتنازل عن عرشه الذى يشغله منذ القدم .

نظرية التوصيل الشعري؛

ينطلق بعض الباحثين من الأسس العلمية الحديثة لنظرية الإعلام فى محاولة لخلق نظرية تطبيقية للتوصيل الشعري ، متخذين منهجا تحليليا بنائيا للرسالة الشعرية فى مجموعها وفى كل مستوى من مستويات تلقيها طبقا للعناصر الدلالية والجمالية لكل من لغتها وشكلها الصائت ، ويركزون على الحوار الجدلى الذى يقوم بين كل عنصرين من هذه العناصر والصراع الدائم بينهما وما يترتب عليه من تشابك وتوصيل ، ثم يدرسون اللذة الشعرية الناجمة عن تلقى الأبنية المختلفة للرسالة ؛ فهناك لذة الشكل المتكيفة بدقة مع عمليات توقع الإيقاع وكفاءة التلقى للأبنية الموسيقية الكامنة تحت كل رسالة شعرية ، وهذه الأبنية يمكن التقاطها منعزلة عما سواها من العناصر . وهناك القصيدة المكتوبة التى تلعب بالشكل الرمزي البصري وما يشيع من إحياءات وخصائص طبقا للمجال الدلالي لكل رمز . على أن البنية الأساسية للقصيدة لا يمكن أن تستنفد أبعاد الظاهرة الشعرية ؛ فالهيكل العظمى للمرأة ليس هو المرأة بأية حال ، والهيكل التوصيلي للقصيدة ليس هو الرسالة الصائتة ، وعلم الجمال ليس بديلا عن الفن . بيد أن كل هذا لا يجعلنا نشك لحظة فى مشروعية محاولة التعرف على أبنية واحد من أكثر وسائل التواصل بين البشر دقة ورفاهية وأعظمها تأثيرا فى الإنسان وهو الشعر^(١) .

وينبغى لنا أولا أن نعرف الأساس اللغوى لهذا التحليل الإعلامى كما جاء عند «جاكوبسون» باعتباره مؤسس البنائية اللغوية الحديثة ، فهو يرى أن كل حدث لغوى

(١) انظر :

Moles, Abraham, "L'analyse des Structures du message Poétique aux différents niveaux de la sensibilité, Trad. Buenos Aires 1970, P.178.

يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هي؛ المرسل والمتلقى ومحتوى الرسالة «الكود» أو الشفرة المستعملة فيها، أما علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فهي متنوعة متغيرة، فقد يحدث أحيانا أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل، لكن المؤلف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة، لا تتكسد مع بعضها البعض ولكنها تتنظم في مراتب مما يجعل من الضروري أن نقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية.

وموضوع البحث الخاص بالشعر هو على وجه الدقة دراسة اللغة من وجهة النظر الخاصة بوظيفتها الأساسية الغالبة، وهي الإلحاح على تحليل الرسالة في ذاتها، على أن هذه الوظيفة لا تقتصر على الشعر، بل هناك فارق في الرتبة فحسب، فهي هنا منظمة لما عداها وليست تابعة لغيرها. وعندما نتصور لغة الشعر على أنها لغة تقوم فيها الوظيفة الشعرية بالدور الرئيسى الغلاب فإن هذا يساعدنا على فهم لغة النثر اليومية التي تخضع الوظائف فيها لمراتب أخرى، دون أن تغيب عنها تماما بالضرورة هذه الوظيفة الشعرية الجمالية، بل تظل تقوم فيها بدور ثانوى قابل للتحليل على المستويين التاريخي والتوقيتي للغة.

لكن قبل أن نحدد وظيفة الشعر ينبغي أن نحلل بقية وظائف اللغة ونضع هيكلها العام مما يقتضى مراجعة دقيقة لكل العوامل التي تدخل في تركيب الأقوال والأعمال الداخلة في مجال التواصل اللغوى، فالمرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكى تعمل هذه الرسالة عملها لا بد لها من سياق تندمج في إطاره، كما لا بد من افتراض «الشفرة» التي يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها، وكذلك لا نلث عند التحليل التفصيلي أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال؛ أى إلى القناة المادية للتوصيل سواء كانت السمع أو البصر في القراءة، ويشار إليها عادة بخط متقطع من النقاط للإشارة إلى دورها في النقل، كما ينبغي الانتباه إلى الرابط النفسى بين الطرفين الذى يسمح بإقامة الاتصال، وبهذا فإن العوامل المتشابكة التي تدخل في التوصيل اللغوى يمكن وضعها في النموذج التالى:

المرسل
المرسلة
المرسل إليه

.....

الاتصال

الكود أو قواعد الشفرة

وكل واحد من هذه العوامل الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة ، وبالرغم من أننا نميز بين هذه المظاهر المختلفة فقد نجد وسائل لغوية لا ترضى سوى وظيفة واحدة بشكل أساسى ، وتتوقف البنية اللغوية لأية رسالة على وظيفتها الغالبة ؛ فقد يتغلب جانب القول المشير نفسه ، كما قد يتغلب جانب السياق مما يترتب عليه تغلب وظيفة الإشارة ؛ وهذا بالذات ما يميز بين نوعين من اللغة : أولهما لغة الإيحاء الفنى فى الأدب ، والآخر لغة المعرفة الخالصة فى العلم .

والمشكلة الأولى التى تشغل فن الشعر هى : ما الذى يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنياً؟ ومن هنا فإن فن الشعر يهتم بمشاكل البنية اللغوية بنفس الطريقة التى تجعل فن الرسم يهتم بتحليل البنية الشكلية ، ولما كان علم اللغة يشمل جميع الأبنية اللغوية فإن فن الشعر يمكن أن يعتبر جزءاً متماهاً ؛ إلا أن هناك معالم أخرى للشعر لا تتصل باللغة وإنما بنظرية الرموز العامة وعلم «السيمولوجية» الذى سنعرض لبعض قضاياها فيما بعد .

والآن : ما هى علاقة الكلمات بالعالم الخارجى ؟ لا شك أن هذه المشكلة لا تعنى الفنون اللغوية فحسب وإنما تمس جميع أنواع القول ما دام من الضروري أن تقول الحق ، ويمكن لعلم اللغة أن يدرس علاقة القول بالعالم المتمثل فيه ؛ أى العالم المعروض باللغة وكيفية هذا العرض ؛ إلا أن مشكلة الحقيقة باعتبارها كما يقول المنطقة «مشكلة خارجة عن اللغة» تتعدى حدود فن الشعر وعلم اللغة معاً . وقد يقال أحياناً إن فن الشعر يهتم بقضايا القيمة بخلاف علم اللغة الذى لا يعنى بها ، إلا أن هذا التمييز يعتمد على تفسير خاطئ للتعارض بين بنية الشعر وأبنية اللغة

الأخرى، فيزعم بعض الباحثين أن طبيعة اللغة غائية وغير مقصودة، أما طبيعة الشعر فهي ليست غائية ولا مقصودة، بيد أن كل سلوك لغوي لا بد له من هدف مهما اختلفت الأغراض والوسائل التي تقود إليه.

وتتمثل الدراسات الأدبية عامة، ودراسة فن الشعر بصفة خاصة - عند «جاكوبسون» - في مواجهة نوعين من المشاكل يشبهان المشاكل اللغوية، أحدهما مجموعة من المشاكل التوقيتية الآنية والأخرى تاريخية تطورية، ولا ينبغي أن يشمل الوصف التوقيتي الإنتاج الأدبي في مرحلة ما فحسب بل يجب أن يمس هذا الجزء من التقاليد الأدبية الحيوية التي تفرض نفسها في هذه المرحلة بالرغم من انتمائها أصلاً إلى مرحلة أخرى نشأت خلالها، ومن هنا فإن من أهم مشاكل الدراسة التوقيتية للأدب اختيار الكتاب «الكلاسيكيين» وتأويل أعمالهم على ضوء الاتجاهات الجديدة، كما لا ينبغي لفن الشعر التوقيتي - مثل علم اللغة الوصفي - أن يتحول إلى الجمود والثبات؛ فكل مرحله يتم التمييز فيها بين أشكال محافظة وأخرى مجددة ديناميكية متحركة، وعند عرض قضايا التطور التاريخي في فن الشعر لا بد من الاهتمام - كما اهتم علم اللغة التاريخي - بعوامل الاستمرار والثبات إلى جانب عوامل التغير والتطور؛ على أساس أن فن الشعر وعلم اللغة - بالمنظور التاريخي - إنما هما بنية عليا تركز على مجموعة من الأوصاف المتمثلة في أبنية سفلى متتالية^(١).

الوظيفة الشعرية للغة:

ونعود إلى تحليل الوظيفة الشعرية في اللغة طبقاً للهيكل السابق فنجد أنه يتمثل في الاهتمام بالرسالة في نفسها، ولا يمكن دراسة هذه الوظيفة بشكل فعال بمعزل عن مشاكل اللغة العامة؛ كما أن دراسة اللغة العامة تقتضي الاهتمام بهذه الوظيفة الشعرية التي تصل إلى ذروة تحققها في الشعر، ولنحاول الآن تحليل بعض ملامحها في مسطحاتها العادية في لغة النثر المألوفة، فلماذا نميل مثلاً إلى أن نقول «سعاد وفاطمة» ولا نعكس هذا الترتيب ما دمنا نعتمد على حس فني؟ هل لأن سعاد أجمل

(١) انظر:

Jakobson, Roman, "Essai de Linguistique générale" Trad. Barcelona 1975. P.348-351.

من أختها فاطمة؟ لا نطن ذلك، وإنما لأن إيقاع الجملة هكذا أحسن، فعندما يتوالى اسمان ليس بينهما ترتيب يعود إلى المقام، فإن من الأفضل تقديم الاسم الأقصر على الأطول، وسعاد يتكون من مقطعين وفاطمة من ثلاثة؛ ويجنح المتكلم بفطرته إلى تحقيق هذا المبدأ الجمالي للغة وإن لم يكن دائما على وعى به.

ومن ناحية أخرى لاحظ علماء اللغة أن اختلاف طبيعة الأجناس الشعرية يتصل بوظيفة كل منها وغلبة نوع من التوجيه النحوى له، فالشعر الملحمى مثلا يتركز على ضمير الغائب، وهذا يعنى إبراز الوظيفة الإشارية للغة بقوة كبيرة، أما الشعر الغنائى فيغلب عليه ضمير المتكلم مما يجعله ذا صلة حميمة بالوظيفة الانفعالية العاطفية، كما أن هناك الشعر الموجه للمخاطب؛ وهو إما ضارع أو ناصح طبقا لموقف المتكلم من المخاطب ومرتبته تجاهه. وعلى هذا فما هو المعيار اللغوى للوظيفة الشعرية؟ وبصفة خاصة؛ ما هو الملمح الذى لا غنى عنه ولا ينفك عن أى بضعة شعرية؟

يجيب «جاكوبسون» عن هذه الأسئلة بقوله إنه لا بد أولا من استحضار الطريقتين الأساسيتين للصياغة فى أية ممارسة لغوية وهما الاختيار والتأليف؛ ولنفترض أن موضع الكلام هو طفل ما فإن المتكلم يختار إحدى الصيغ الملائمة له مثل طفل أو صبي أو غلام أو ولد وكلها تتساوى إلى حد ما؛ ثم لكى يقول شيئا عن هذا الموضوع فإن بوسعنا أن نختار إحدى الأفعال المتشابهة دلاليا مثل ينعس أو ينام أو يغمض جفنيه أو يهز رأسه. ثم يؤلف بين الكلمتين اللتين اختارهما فى سلسلة مقالية مترابطة. ونلاحظ أن عملية الاختيار قد تمت على أساس من التعادل؛ أى من التشابه وعدمه، من الترادف أو التضاد، بينما قامت عملية التأليف وتكوين الحدث على أساس من التجاور. ومن هنا فإن الوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل فى محور الاختيار على محور التأليف والتركيب؛ مما يجعل التعادل وسيلة مكونة للحدث، أو بعبارة أخرى هى إسقاط محور الاختيار الاستبدالى الذى يعتمد على التشابه والتخالف على محور التأليف السياقى المعتمد على التجاور المكاني، فأى مقطع فى الشعر له علاقة حميمة بأى مقطع آخر من نفس الجملة الشعرية، وأى نبر من المفترض أنه يساوى النبر الآخر فى الكلمة؛ وأى جزء خال من النبر يساوى أيضا نظيره، فكل حد لغوى يوازى حدا آخر؛ وكل سكتة نحوية لها ما يقابلها وجودا وعدمًا؛ وبهذا تصبح المقاطع وحدات قياسية مثلها فى ذلك مثل النبر والتمهل.

وليس لهذا القياس من قيمة ولا تطبيق خارج نطاق الوظيفة الشعرية، فالتكرار المنتظم للوحدات المتعادلة يستخدم زمن الانسياب اللغوي مثلما يستخدم فى الزمن الموسيقى، ومن هنا فإن بعض الباحثين فى لغة الشعر يعرفون البيت الشعرى بأنه «القول الذى يكرر كليا أو جزئيا نفس الشكل الصوتى» لكن لا يلبث أن يطل برأسه سؤال آخر: هل كل بيت منظوم شعر؟ ولا شك أن كثرة المنظومات العلمية والأدبية السيئة تنفى التعميم، مما يدعونا لأن نؤكد مرة أخرى أن الوظيفة الشعرية ليست قاصرة على الشعر ولكنها تلعب فيه الدور الغالب المميز وإن كانت توجد فى بعض الاستعمالات المنظومة الأخرى لكنها تتبع حيثى وظيفة أخرى أساسية هى الإعلام فى حالة المنظومات العلمية، فالبيت المنظوم يتعدى حدود الشعر وإن كان يشمل دائما وظيفته بطريقة ثانوية، ولا توجد أية ثقافة عالمية تجهل النظم، وإن كانت هناك ثقافات كثيرة لا تعرف استعمال النظم فى غير الشعر، على أن هذا الاستعمال الآخر يظل ثانويا وغير جوهري؛ لأن تكييف الوسائل الشعرية لأغراض أخرى لا يخفى جوهرها المبدئى^(١).

ليس بالموسيقى وحدها يقوم الشعر:

إذا كان بيت الشعر هو قبل كل شيء «شكل صوتى متكرر» كما أسلفنا، فإن هذا هو العنصر الرئيسى فيه، لكنه ليس العنصر الوحيد على الإطلاق؛ وأية محاولة لقصر قواعد الشعر على المستوى الصوتى فحسب ليس لها ما يدعمها علميا، إذ إن عرض مبدأ التعادل فى الصيغة له دلالة أعمق من ذلك بكثير، ورأى «فاليى» فى أن الشعر «تردد بين الصوت والمعنى» أكثر واقعية من كل المحاولات الصوتية الانعزالية، ومهما عرفنا القافية بأنها «التكرار المنتظم للحرف الأخير» أو لمجموعة الحروف الأخيرة - فى البيت» فإن من التبسيط الشديد تعريف الإيقاع من وجهة النظر الصوتية المحضة، فالقافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدى إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو

(١) انظر المصدر السابق «مقالات فى علم اللغة العام» ص ٣٥٨ تأليف Jakobson

ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى ، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التى تعتمد أساسا على التوازى فى بنيتها العميقة ، ويذكر الباحثون فى هذا الصدد رأى «هوبكنز» الذى سبق به النقد المعاصر إذ يقول : تنحصر الصنعة فى الشعر فى مبدأ التوازى ، فبنيتها تعتمد على التوازى المستمر الذى ينقسم إلى نوعين : التقابل الواضح والتقابل العابر الملون ، ولكن النوع الأول هو الذى يمس بعمق بنية الشعر ، فالإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة ؛ والوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات والقافية كذلك ، إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل فى توليد نوع من التوازى بين الكلمات أو الأفكار ، وكلما كان هذا التوازى واضحا فى تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوى بين الكلمات والمعانى ، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء ، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق ، واتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالى مهما كان المستوى الذى يتم عليه التحليل اللغوى .

ففى الشعر ليس الحدث الصوتى وحده هو الذى ينحو إلى تكوين معادلته ، وإنما أى حدث دلالى آخر ؛ فتشابه المتجاورات المفترض فيه هو الذى يضيف عليه جوهره الرمزي الكامل المتعدد المعنى الذى عبر عنه «جوته» بقوله «كل ما يحدث فى الشعر إنما هو تشبيه» على أن الإبهام واللبس من أهم خصائص الرسائل المركزة فى نفسها كذلك ؛ وأولها الشعر ؛ ولهذا فإن اللبس يكمن فى جذور الشعر ولا يقتصر على الرسالة بل يشمل المرسل والمرسل إليه كذلك ، فبالإضافة إلى المؤلف والقارئ بمفهوما العادى - هناك «الأنا» أى البطل الغنائى أو القصصى «والأنت» المرسل إليه المفترض فى الحوار الدرامى أو فى الضراعة والرسائل ، وكلها شخصيات يعتبر الإبهام أو «عدم التحديد» جزءا مكونا من طبيعة وظائفها الفنية .

ففى الشعر يتم تقييم كل تشابه فى الصوت على أساس علاقته - وجودا أو عدما - بالتشابه فى المعنى ، ومن هنا فإن القاعدة الكلاسيكية التى صاغها «بوب» بقوله : «على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى» تكتسب أبعادا وتطبيقات أعظم ، ففى اللغة الإشارية العادية تظل العلاقة بين الدال والمدلول علاقة مجاورة محكومة

بالقانون أو بما يسمى بالاختيار الاعتبارى المتعسف، إلا أن الرمزية الصوتية لا يمكن إنكارها كعلاقة موضوعية تعتمد على الارتباط بين أشكال مختلفة من الحساسية، وخاصة بين حاستى السمع والبصر؛ وإذا كانت الدراسات النفسية اللغوية لم تصل إلى نتائج حاسمة فى هذا المجال حتى الآن فهذا راجع إلى قصور مناهجها وجنوحها إلى إجراء التجارب على وحدات مركبة قبل تحليل الوحدات البسيطة، وإذا كانت الرمزية السمعية غير قاصرة على الشعر إلا أنها تكتسب فيه بروزا واضحا حيث تنتقل العلاقة الحميمة بين الصوت والدلالة من كامنة إلى ظاهرة ملموسة؛ إذ إن تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة فى بيت من الشعر أو فى مقطع أو فى قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من «التيار الدلالى الباطن» على حد تعبير «إدجار آلان بو» مما ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار عند أى تحليل للنسيج الصوتى وتماسكه فى البنية الشعرية.

المظهران الدلالى والجمالى للشعر:

تعد الرسالة الشعرية حصيلة لغة خاصة وشكل صائت يرتبطان بظاهرة إعلامية ملموسة ويشملان مظهرين متميزين: المظهر الدلالى والمظهر الجمالى، ويعتبر الاعتراف بهذين المظهرين ودراستهما وتحديد خصائصهما من أسس الإعلام للتلقى الجمالى التى تنحو إلى توسيع ميدان الإعلام العام ليشمل هذه الرسائل الدقيقة التى لا تقتصر أهميتها على المعلومات التى تقدمها ولكنها تشمل مجموعة التأثيرات الفنية الأخرى، فالمظهر الدلالى يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها التى تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية تحددها اللغة أو الاصطلاح. أما المظهر الجمالى فهو على العكس من ذلك يعتمد على تنوعات لم تقعد ولم تقن فى مجموعة من الألعاب التى تقوم بها الرسالة بحرية كافية فى استخدام هذه الرموز؛ على شرط أن يتم الاعتراف بهذه التنوعات وتقبلها بشكل أو بآخر.

ومعنى هذا أن الرسالة المادية الناجمة عن عمل كل من الشاعر والمنشد تنقل لنا بنيتين مختلفتين ؛ وكلاهما يتم تنفيذه بمجموعة من الرموز المنبثقة من هياكل توزيعية حاضرة في ذهن المتلقى ، والنموذج الأول يُطابق الرسالة لأنه عالمي توزيعي مقنن ، أما الآخر فهو شخصي مستقل يعتمد على التنوعات الطبيعية التي قد يعانها أى رمز من المجموعة الأولى ؛ ولكنه لا يفقد طابعه في قابليته للتعرف العالمى . وتمثل شبكات هذه الأبنية المعقدة معايير عالمية لما يمكن أن تعطيه للمتلقى على أى مستوى من المستويات التى قد تؤخذ فى الاعتبار ؛ ومهمة الباحث هى توضيح هذه الهياكل على ضوء ثراء الظاهرة وطبقا لنظريات علم الإعلام الحديثة ؛ ويقترح الباحثون تنظيم الدراسة الجمالية للرسالة الشعرية على النحو التالى :

١ - إدراك الرسالة الشعرية كظاهرة توصيلية .

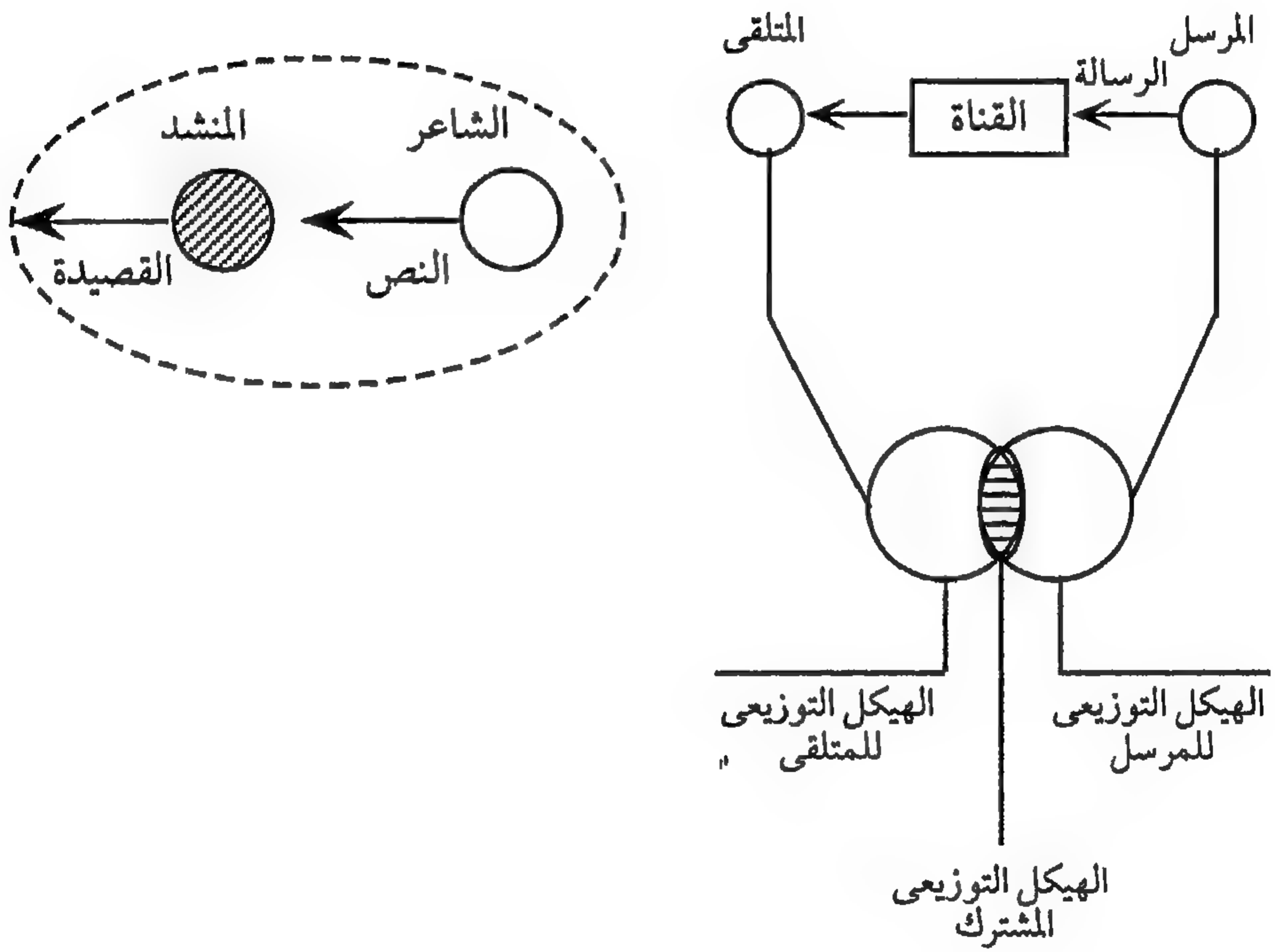
٢ - تحليل أشكال هذه الظاهرة اعتمادا على صورتها كشيء .

٣ - إحصاء أبعاد الظاهرة الشعرية المستقلة ولو بصفة تقريبية ، مما يؤدى إلى اكتشاف الجانب اللغوى وجانب البنية الصائتة وما لكل منهما من مظهر دلالى وجمالى يتخلص فيما يلى :

المظهر الجمالى	اللغة	أنظمة صوتية موقعة
المظهر الدلالى	حكاية شيء ما	الجانب الصائت
	مؤشرات لخصائص عاطفية أو نموذجية	مجالات حرية التلقى لرموز عالمية

٤ - البحث المنتظم للمستويات التي يمكن عزلها في الملاحظة؛ وإبراز الهياكل التوزيعية القائمة في كل من هذه المستويات طبقاً للأبعاد الأربعة المشار إليها في النموذج السابق.

٥ - دراسة هذه الهياكل التوزيعية وتصنيف الرموز في داخلها ومعرفة القواعد التي تخضع لها في التوزيع طبقاً للمبدأ الذي شرعه «سوسيور» ونماه اللغويون من بعده والذي يقضى بأن اللغة كائن حي متطور يعتمد على التعادل «الديناميكي» ويتسع لكل من التفسيرين النفسي والطبيعي.



ويلاحظ أن كلمة اللغة هنا تطلق بأوسع معانيها على مجموعة من الرموز المنتظمة طبقا لقواعد محددة، وعلى هذا فإن الرسالة الشعرية تنحل إلى عدد من اللغات حسب المستوى الذى يتخذه الملاحظ والموقف العقلى الذى يهتم به طبقا للشكل السابق^(١).

٦ - دراسة هذه الهياكل المختلفة ومعرفة مدى تردد ظهور الرموز المكونة لها ونسبتها لقياس تعقد الرسائل المركبة التى تتكون منها.

٧ - تقدير كمية هذا التعقد ومداه وذلك بوضع الرسالة على محاورها المختلفة.

٨ - مقارنة الأوضاع المختلفة للرسالة فى أمكنتها المتتالية ومعرفة مدى تنوعها وتكاملها.

وكما نرى فإن هذه الدراسة تتخذ موقفا تحليليا دقيقا وتتناول الرسالة الشعرية كنموذج خاص تشغل به وتلح فى الكشف عن مظاهره المتعددة؛ محاولة تنظيم هذا التعدد وتطبيق المعايير القياسية التى جاءت بها نظرية الإعلام والتشابك الشكلى على مستوياته المختلفة.

وقد وضع الباحثون طبقا لهذا المنهج البنائى للدراسة الجمالية للشعر هياكل أخرى توضح مستويات التلقى المختلفة وما يتخللها من عوامل طبيعية عضوية ونفسية وذوقية وبما تكشف عنه من أنواع الذاكرة - من ذاكرة مباشرة تتلقى الرموز الصوتية وذاكرة فوسفورية تؤول وتربط التجارب بما وراءها ثم الذاكرة العامة وأبنيتها المختلفة وقوانين النسيان التى تخضع لها - وما يترتب على كل ذلك من شرح عمليات الإيحاء بطريقة علمية تجريبية تكشف عن مدى خصوبة هذا المنهج العلمى وإن لم يكن بوسعنا الإفاضة فيها الآن.

(١) انظر:

Moles. Abraham. "L'analyse des Structures du message Poétique" Tsd. Buenos Aires 1970. P.166.

البنية والمعجم الشعري:

يرى الباحثون فى الشعر أن بنيته تتميز بخاصية لا شعورية قوية تذكرنا بلاشعورية الأبنية الأنثروبولوجية التى كشف عنها «ليفى سترأوس»؛ فإذا كان النحو هو الهيكل التجريدى النظرى للشعر فإنه نموذج يكمن فى كل بيت من القصيدة ويحدد المعالم التى لا تتغير للأمثلة المختلفة كما يضع حدود التغييرات التى تطرأ عليها، والقروى الذى ينشد الأشعار ويحفظها ويكررها ويبدعها فى كثير من الأحيان دون أدنى خروج على مقتضيات هياكلها الموسيقية إنما يفعل ذلك لأن هذه الهياكل تعيش فى روحه ولو لم يستطع استيضاح قواعدها التجريدية؛ وهذا قريب مما فطن إليه الناقد العربى الكبير عبد القاهر الجرجانى فى حديثه عن هياكل التركيب ونماذجها التجريدية التى كان يطلق عليها «نماذج نحوية» بالمعنى اللغوى العام لهذا المصطلح^(١).

ويترتب على هذا التصور حل المشكلة الموهومة التى تتصل بالمعجم الشعري، وتقضى بتفرد بعض الكلمات بخواص شعرية تمتاز بها عن غيرها مما يعد قصورا شديدا فى إدراك خواص الشعر اللغوية المتمثلة فيما سبق أن شرحناه عند الحديث عن الوظيفة الشعرية، وعرض المحور الاختيارى على محور التركيب السياقى فيها، فليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية وإنما هناك أساسا «تشعير» للكلمات المستحدثة.

ويضرب بعض النقاد مثلا على ذلك بما واجهه بعض المبشرين مع أحد أتباعه فى قبيلة أفريقية عندما أخذ ينتقده لأنه لا يزال يمشى عاريا، فسأله التابع مشيرا إلى وجهه: وأنت يا أبى ألا تعرى هذا؟ فرد عليه المبشر: لكن هذا وجهى، فقال له التابع: إذن فبالنسبة لنا كل جسمنا وجه.

فمهمة الشاعر هى تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية فى كل أجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال اليومي، وإبراز العناصر الجمالية حتى فى تلك المناطق المحرمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها.

(١) نكتفى الآن بهذه الإشارة السريعة لقرب عبد القاهر من المبادئ البنائية ونرجى تناول هذه القضية المهمة بالتفصيل إلى فرص نرجو أن تتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين.

تشرح القصة

أين نبحث عن بنية الحكاية؟

منذ أن قامت المدرسة الشكلية الروسية، وخاصة «بروب»، بدراسة تركيب الحكايات فى القصص، وتولى من بعدها «ليفى سترافوس» تحليل الأساطير وقد اتضحت المشكلة التالية: إما أن تكون الحكاية مجرد تكرار ممل لبعض العناصر والأحداث لا يشف عن فن ولا موهبة؛ كما نرى فى بعض القصص الأسطورية الذى يدور عن القدر والحظ، وإما أن تتضمن الحكاية بنية رئيسية تشترك فيها مع غيرها ويقتضى تحليلها كثيراً من الصبر والتأنى لكنها تظل دائماً مجموعة من الاحتمالات المركبة الخصب لا مجرد «توليفة» ساذجة بسيطة، علماً بأن أى مؤلف لا يستطيع أن ينتج حكاية دون أن يعتمد على نظام ضمنى من الوحدات والقواعد.

فأين نبحث إذن عن بنية الحكاية؟ قد تكون الإجابة الأولى السريعة عن هذا السؤال ميسورة؛ فبوسعنا أن نقول: نبحث عنها فى الحكاية نفسها، لكن: هل لا بد من البحث فى جميع الحكايات أم فى بعض النماذج فحسب؟ وهنا تبرز مشكلة الفرق بين الدراسة النقدية ونماذج العلوم التجريبية؛ فقد يدعو بعض الباحثين إلى وجوب الخضوع لمنهج استقرائى خالص يدرس جميع الأعمال القصصية لجنس ما فى فترة محددة قبل أن يصل إلى نموذج عام؛ إلا أن هذا بلا شك مطلب مثالى عسير المنال، إذ إن علم اللغة نفسه - الذى لا يشمل سوى ثلاثة آلاف لغة - لم يظفر بتحقيق هذا المطلب، واكتفى بمنهج استنباطى بحث فاستطاع منذ تلك اللحظة أن ينهض كعلم حقيقى وأن يتنبأ بوجود لغات لم تكن قد اكتشفت بعد مثل لغة «حتيتا» التى تنبأ بها «سوسيور» كما يتنبأ العالم الفلكى بعد حسابات دقيقة بوجود المجرات والكواكب التى لا تلبث أن تظهر بعد سنين، فماذا نقول إذن عن التحليل القصصى الذى لا بد له

إذا أراد أن يكون استقرائيا من تتبع عشرات الآلاف من القصص والحكايات؟ لا شك أنه ينبغي أن يخضع للمنهج الاستنباطي وأن يتصور أولا نموذجا مفترضا يصف به هيكل الحكاية، وهو ما يسميه علماء المدرسة اللغوية الأمريكية بالنظرية؛ ثم يتدرج من هذا النموذج حتى يصل إلى تحديد الأنواع التي ينطبق عليها ويعزل الأنواع الأخرى التي لا تستجيب له؛ ويتحول بهذه الطريقة التي تعتمد على مستويات التوافق والتخالف إلى أداة وصفية فعالة لمجموعة الحكايات بكل ما تزخر به من تنوع تاريخي وجغرافي وثقافي، فلكى نتمكن من وصف وتصنيف ما لا حصر له من الحكايات ينبغي أن نبحث عن نظرية أو فرض بالمعنى الذى أشرنا إليه، وقد يساعدنا فى هذه المهمة أن نهتدى بنموذج يمدنا بالمصطلحات والمبادئ الأولى، ويبدو أن «علم اللغة» هو هذا النموذج الذى نستطيع أن نؤسس عليه التحليل البنائى للحكاية، إذ إنه يمدنا على الفور بتصور حاسم عندما يقرر أن الأمر الجوهرى دائما إنما هو «النظام» أى أن الحكاية لا تنحل إلى مجرد مجموعة من الأقوال، بل لا بد من تصنيف العناصر الكثيرة التى تدخل فى تركيبها على أساس مبدأ «مستوى الوصف» اللغوى.

ومن المعروف أنه يمكن تحليل الجملة لغويا على مستويات مختلفة: الصوتى والصرفى والنحوى والسياقى، ولهذه المستويات مراتبها التى تحدد علاقاتها فيما بينها، فلكل مستوى وحداته وعلاقاته مما يضطرنا لوصفه على حدة، بالرغم من أنه لا يمكن لأى منها أن ينتج بمفرده المعنى الأخير، فكل وحدة فى مستوى ما تكتسب معناها عندما تدرج فى مستوى أعلى، فالوحدة الصوتية - أو الحرف - لا تعنى شيئا فى ذاتها، ولكن عندما تدخل فى تكوين كلمة تنخرط فى جملة يتولد فيها المعنى، فنظرية المستويات كما دعا لها علماء اللغة تميز بين نوعين من العلاقات: العلاقات التوزيعية التى تقع على مستوى واحد، والعلاقات التكاملية التى تقع على مستويات مختلفة، ومعنى هذا أن النوع الأول لا يكفى لأداء المعنى، بل لا بد أن ينضم إليه النوع الثانى. وهذا هو نفس النموذج النظرى الذى يقترح بعض النقاد اتباعه فى التحليل البنائى للقصة عن طريق التمييز بين عدة مستويات وصفية تسمح لنا بوضعها فى مراتب دقيقة تكشف عن بنيتها العميقة، وقد يختلفون فى تسمية هذه المستويات

أو في تحديد المنظور الذي يرصدونها به ولكنهم يتفقون على هذا الهدف الأخير^(١).
وسنعرض فيما يلي موجزا لعدة محاولات منهجية عامة في تشريح القصة قبل أن
نتناول مشاكلها الفنية بالتفصيل، آخذين في الاعتبار أن هذه المحاولات لا ينقض
بعضها بعضا وإنما تفتح سبلا جديدة للنقد لا بد لنا من التعرف عليها والاستفادة
المخلصة من كل إضافاتها.

من صرف القصة إلى نحوها،

يعتمد أحد نقاد البنائية الأذكاء على مفهوم النحو العريض باعتباره «علم القواعد
العالمية التي تنطبق على جميع اللغات مثلما تنطبق الهندسة على جميع المسطحات،
والذي يستهدف صحة القول بتجريده من إطاره الفعلي لاكتشاف قوانينه العامة»
والذي «يبرهن من الوجهة النفسية على تشابه العمليات الذهنية والنفسية في جميع
الحالات مما يعد دليلا على وجود بنية واقعية خارج اللغة توجه أنشطتها» يعتمد على
هذا المفهوم ليقدّم تصورا محدثا عن «نحو القصة» الذي يسهم بدوره في اكتشاف هذا
النحو العالمي الطموح، على اعتبار أن القصة لون من النشاط الرمزي المتعدد
الجوانب^(٢)

ويرى أنه لكي نصف حكاية قصة ما ينبغي أن نعد ملخصا لها يوجز كل حدث في
عبارة مركزة تتكون من مسند ومسند إليه أو من موضوع ومحمول، وسنجد أن الحد
الأدنى لأي قصة يتمثل في الانتقال من حالة توازن إلى أخرى بطريقة ينجم عنها
فقدان التوازن المبدئي؛ ثم لا تلبث أن تأتي قوة ثالثة في اتجاه معاكس لتعيد التوازن
مرة أخرى؛ ويلاحظ أن حالة التوازن الثانية قد تشبه الأولى لكنها تختلف جذريا

(١) انظر:

Barthes Roland Y otros: "L'analyse structurale du récit Communication8. Paris1966. Trad.

Buenos Aires1970. P.10-41.

(٢) انظر: Todorov. Tzvetan, "Literatura Y signification" Trad. Barcelona.1974, P.159.

عنها ، وبهذا يكون نموذج الدورة القصصية مكونا من خمسة مواقف : التوازن - عملية التغيير - انعدام التوازن - عملية إعادته - التوازن الجديد ؛ إلا أن هذه الدورة قد تنقطع فى إحدى هذه النقاط وتعد حيثئذ غير مكتملة ؛ كما قد تطوى بعض هذه المواقف فتبدأ القصة بعملية التغيير مفترضة وجود حالة التوازن من قبل ، ويمكن أن تضيف مراحل أخرى للدورة بمواقف مستقلة أو شبه مستقلة ، بيد أن الهيكل الأساسى يشمل دائما هذه المواقف إما نصا وإما ضمنا . وعلى أية حال فإن هناك نوعين من أجزاء القول فى القصة : النوع الذى يصف حالة ما ، من توازن أو عدمه ؛ والنوع الذى يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى ، وإذا كان النوع الأول ثابتا وقابلا للتكرار فإن النوع الثانى متحرك ديناميكى لا يحدث إلا مرة واحدة ؛ ويمكن مقارنة هذين النوعين من القول بنموذجين لغويين هما الوصف والفعل ؛ فالأوصاف القصصية إذن هى الأجزاء التى تصف حالات التوازن أو عدمه ، أما الأفعال القصصية فهى التى تتناول الانتقال من حالة إلى أخرى . ويمضى هذا الناقد فى مقارنته الطريفة قائلا إنه قد يعاب على «نحوه» خلوه من الأسماء ، ويرد على هذا المأخذ على أساس أن الأسماء فى واقع الأمر ليست سوى صفات مبسطة أو معقدة طبقا لكل حالة على حدة .

وإذا كانت هناك خصائص أساسية وأخرى ثانوية فى الجمل اللغوية فإن نحو القصة كذلك يعرف هاتين المرتبتين من الخصائص ؛ فهناك مثلا القصص المبنية للمعلوم ؛ وهى العادية المألوفة أو الأدبية الراقية ، والقصص المبنية للمجهول وهى القصص البوليسية التى تدور حول الفاعل واكتشافه ، وتعد دراسة الزمن فى القصة - مثلها مثل الزمن اللغوى - جوهرية خصبة ؛ وهناك نموذجان للسياق القصصى : القصص المسلسل مثل الجمل المتتابعة ، والقصص المتداخلة مثل الجمل الاعتراضية والتفسيرية ، كما أن هناك قصصا خبرية وأخرى إنشائية وثالثة شرطية وهكذا . وإذا تجاوزنا هذا النطاق الذى يقف عند حدود الجملة استطعنا أن نميز ثلاثة أنماط عامة فى العلاقات القصصية :

النمط الأول : يتصل بالعلاقات الزمنية وتعاقب الأحداث فى عالم الكتاب الخيالى .

والنمط الثانى : يرتبط بالعلاقة المنطقية التى تجعل مبدأ السببية هو السائد فى بنية القصة .

والنمط الثالث : يركز على نوع من العلاقة المكانية حيث تتجاوز الأجزاء لرسم سطح معين^(١) .

الحكاية والقول؛

يتم التمييز فى العمل القصصى بين مظهرين مختلفين : الأول الحكاية ؛ وهى الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير هذا من العناصر التى تحيل إلى تجربة المتلقى وتعد محاكاة للواقع ، فهى إذن لا تنتمى إلى الحياة وإنما إلى العالم الخيالى الذى يخلقه الفنان وإن كانت تستثير الواقع ، ومن الممكن لهذه الحكاية أن تصلنا بطريقة أخرى غير القصة عن طريق « فيلم » سينمائى أو مجموعة من الصور المنظمة مثلاً ، أما المظهر الآخر للقصة فهو القول ، أى هذه الكلمات الواقعية الموجهة من الكاتب إلى القارئ ، أى المسجلة فى كتاب والتى تشمل جانب التنظيم والصياغة ، والدراسة البنائية للقصة تبدأ دائماً من هذا الجانب التجريدى عندما تعتبر أن القصة ليست سوى هذا القول ، ثم تشرع فى تحليل العلاقة بين القول والحكاية وتشمل ثلاث مجموعات من العناصر : المجموعة الأولى تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القول ، وتتصل المجموعة الثانية بمظاهر القصة أو الطريقة التى يتصور بها الراوى الحكاية ، أما المجموعة الثالثة فهى أحوال القصة التى تتوقف على نوعية القول الذى يستخدمه الراوى كى يطلعنا على الحكاية .

وطبقاً لهذا التصور البنائى عن مستوى القول يميز النقاد فيه بين ثلاثة مظاهر :

١ - المظهر الفعلى اللغوى : ويتمثل فى الجمل المحددة التى يتكون منها النص . ويتصل بهذا المظهر مجموعتان من المسائل : أولاهما تتعلق بخصائص الكلام وسمات الأسلوب ، والمجموعة الأخرى تتعلق بالتعبير نفسه ؛ أى بمن يصدر عنه النص وبمن يتلقاه ، على أن نأخذ فى الاعتبار أن المقصود بذلك هو الشكل الصورى

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ١٦٤ .

التمثل فى النص ، وهذا يختلف بالطبع عن المؤلف والقارئ الحقيقين . وقد درج النقاد على دراسة هذه المجموعة من المشاكل تحت اسم «رؤية» العمل الأدبى أو وجهة نظره .

٢- المظهر النحوى : ويتصل بعلاقات أجزاء العمل فيما بينها ، وهو مما يطلق عليه بعض الدارسين تركيب العمل الأدبى ، ويقتضى تحليله التعرض لعلاقات القول بالحكاية التى أشرنا إليها من قبل وهى منطقية وزمانية ومكانية .

٣- ويبقى بعد ذلك المظهر الدلالى أو موضوعات الأعمال الأدبية ، ويمكننا أن نتوقع وجود عدد من الموضوعات العالمية المحددة يخضع لنوع من التوافق والتخالف ينجم عنه انطباع بكثرتة الشديدة فى الظاهر .

ولا بد أن نستحضر حقيقة مهمة ، وهى أن هذه المظاهر الثلاثة لا ينفصم بعضها عن بعض إلا بشكل مؤقت فى التحليل النظرى ، أما على مستوى العمل نفسه فهى متشابكة معقدة غنية ، وتعد جميع العناصر المباشرة القابلة للملاحظة فى العمل الأدبى مظهرا لبنية مجردة مستترة يتم الوصول إليها من خلال العمليات التحليلية العقلية التى تبحث عن النظام المائل فيها^(١) .

التعرف على وحدات القصة:

إذا كان كل نظام يتألف عادة من مجموعة من الوحدات ذات الأنواع المعروفة فلا بد إذن من تقسيم الحكاية أو القصة إلى مجموعة من الأجزاء التى يمكن توزيعها على عدد محدد من الأنواع ؛ أى أنه لا بد من الوصول إلى الوحدات القصصية الصغرى .

وطبقا للمنهج التكاملى فإن التحليل البنائى لا يمكن أن يكتفى بتعريف الوحدات الصغرى وتوزيعها ، بل من الضرورى أن يكون المعنى منذ اللحظة الأولى هو معيار الوحدة ؛ وأن تكون الخاصية الوظيفية لبعض أجزاء الحكاية هى التى تجعل منها

(١) انظر :

Torodov. Izvetan. "Introduccion a le literature fantaciica" Trad. Madrid. 1973. P.29.

وحدة ولذلك تسمى وحدات وظيفية؛ وابتداء من المدرسة الشكلية الروسية يعتبر كل من هذه الوحدات جزءا من الحكاية يدخل فى عمليات التبادل والتناسب؛ ومحور الوظيفة أو بذرتها التى تخصب أية قصة هو العنصر الذى ينضج فيما بعد على المستوى نفسه أو على مستوى آخر. فهل معنى هذا أن كل شىء فى القصة له وظيفة، وأن كل تفصيل صغير له معنى؟ وبالتالي هل يمكن تقسيم القصة كلها إلى وحدات وظيفية؟ وللإجابة عن هذا لا بد أن ندرك أن هناك أنواعا عديدة من الوظائف وأشكالا مختلفة من التبادلات، وذلك يعنى أن الحكاية أو القصة تتألف فعلا من وظائف لكن على مستويات مختلفة؛ فكل شىء فيها له معنى؛ ولا يعود هذا إلى تفنن القصاص بل إلى بنية القصة نفسها؛ فكل ما يتألف من القول القصصى قائم هناك؛ ومهما بدا شيئا تافها لا قيمة له واستعصى على أداء أية وظيفة فإن معناه على الأقل يصبح هو العبث واللاجدوى؛ ومن هنا يمكن أن يقال إن الفن لا يعرف الضجة - بالمعنى الذى تستخدمه نظرية الإعلام الحديثة - وما دام هناك نظام فى العمل الأدبى فلا توجد أية وحدة ضائعة على الإطلاق؛ مهما كان الحبل الذى يصلها بأحد مستويات الحكاية واهيا أو طويلا، ولا ننسى أن الوظيفة من الوجهة اللغوية هى التى تؤدى إلى وحدة المضمون؛ فهى «ما يريد أن يقول» هذا الجزء أو ذاك من القصة.

ويرى زعيم النقد البنائى «رولاند بارت» أن هناك دائما نوعين من الوحدات القصصية:

النوع الأول ذو طابع وظيفى توزيعى واضح؛ وهو يبدو أكثر من مرة؛ لأنه يقتضى عملية تبادل؛ وذلك مثل شراء «مسدس»؛ والعملية المبادلة له هى لحظة استخدامه؛ إذ إنه لو لم يستخدم لكان النص على شرائه رمزا للتفاهة أو للتردد، والعملية المبادلة لرفع سماعة التليفون هى وضعها مرة أخرى وهكذا؛ أما النوع الآخر من الوحدات فهو ذو طابع تكاملى؛ وهو يشمل جميع الإشارات بالمعنى العام لهذه الكلمة؛ ولا تحيل الوحدة حيثئذ إلى عمل تكميلى ذى نتائج، وإنما إلى تصور مبهم إلى حد ما ولكنه ضرورى لتركيب القصة، ومن هذه الإشارات ما يتصل بخصائص الشخصيات والبيانات المتعلقة بها ومنها ما يتصل بالمناخ العام للقصة، ولا تصبح علاقة الوحدة إذن بديلها توزيعية، فكثيرا ما تحيل الإشارات المتعددة إلى المعنى نفسه ولا تلتزم بنظام مطرد، وإنما تصبح علاقتها تكميلية، ولكى ندرك فائدة هذه

الإشارات لا بد أن تنتقل إلى مستوى أعلى يتصل بأعمال الشخصيات أو بالحكاية نفسها حتى تتضح دلالة الإشارة أو الوصف، ولناخذ مثلاً على ذلك عدد أجهزة التليفون في مكتب أحد المديرين، فقد لا يستخدم منها إلا واحداً فحسب، ولكنها تشير إلى مدى سلطته وتعدد اتصالاته والاقتدار الإداري في أعماله. ويمكن استخدام هذا التقسيم لتمييز نوعين كبيرين من القصص ومراتب أخرى تقع بينهما، ففي الطرف الأقصى حيث تكون غالبية الوحدات المستخدمة وظيفية تقع الحكايات الشعبية المفعمة بالأحداث المتتالية، وفي الطرف الآخر حيث يزخر القول القصصي بالوحدات الإشارية الدالة تقع القصص النفسية التحليلية التي لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من الأحداث ونسبة كبرى من الإشارات، وتقع بين هذين النوعين من القصص مراتب أخرى مختلفة تقرب أو تبعد عن كل من الطرفين بقدر ما يسودها من وحدات وظيفية أو إشارية^(١).

ويمضي هذا الناقد نفسه في تحليل بنية القصة على هذا النمط، فيقترح تقسيم كل نوع من هذين النوعين إلى أقسام أخرى تساعدنا في تعميق البحث، فالوحدات الوظيفية تنقسم عنده إلى وحدات أساسية وأخرى فرعية؛ وتتصل الأولى بالأعمال المهمة الملحوظة في تركيب القصة أو اللحظات الحرجة التي تنهى مشكلة ما أو تثير أخرى، وهي عادة «عقد» يمكن أن تكون صغيرة أو كبيرة لكنها دائماً ذات تأثير حاسم في مجرى الأحداث، فهي تمثل إذن المنعطفات الكبيرة التي يحتدم عندها الصراع أو يشتد التوتر أو يتغير الموقف، أما الوحدات الوظيفية الفرعية فبالرغم من أنها تلعب دوراً ما في تطور الأحداث إلا أنها أقل توتراً وأشد اطمئناناً، فهي إذن حشو الأحداث وتفصيلها الصغرى التي لا تتضح الكبرى بدونها، وهي تمثل مواقف مريحة ولحظات جزئية وأحداثاً لا تغير من المجرى العام بل تكون معالمه المتسلسلة المتوقعة، ولا يمكن الاستغناء عنها في النسيج المتحرك للقصة؛ لأنها تصب بدورها في المحور العام وإن بدت ترفاً غير خطير. وكذلك تنقسم الوحدات الإشارية إلى وحدات إيحائية وأخرى بيانية، والأولى أخصب وأذكى من الأخرى، وتتمثل في

(١) انظر:

Barthes, Roland, Y otros: "L'analyse structurale du récit" Paris 1966. Trad Buenos Aires 1970, P.18-20.

الإشارات التي تترك للقارئ مجالا للاستنتاج والاستخلاص ، فوصف حركة ما أو لحظة مشحونة عن طريق إشارة مختصرة تحمل في طياتها دلالة ممتدة ، وتسقط في مستويات أخرى من القصة - كأن يكون الجو ممطرا أو غائما أو عاصفا أو قائظا - مما يمثل خلفية للأحداث القريبة أو المتوقعة يعتبر وصفا إيحائيا غنيا ، أما النوع الثانى من الوحدات التأشيرية فهي التي تزود القارئ بالبيانات بطريقة مباشرة ، وتساعد على موقعة القصة زمانيا ومكانيا أو على تحديد الشخصيات مثل النص على عمرها أو ملابسها ، وبالرغم من أن مثل هذا التفصيل يعد ضروريا لما يترتب عليه إلا أنه عندما يتم تقديمه للقارئ بصفة مباشرة لا يترك المجال لإيحاءات كثيرة ثرية مما قد يضعف من قيمته الإعلامية^(١).

وعن طريق تحليل هذه الوحدات الكبرى والصغرى يقترب النقاد مما يطلقون عليه التركيب النحوي للقصة أو قوانين توالى وحداتها وتألفها ، فيلاحظون مثلا أن الوحدات الصغرى تتمتع بقدر كبير من حرية الحركة والسيولة فى التوافق لدرجة تسمح بتقبل حالات تبادل أو توافق أخرى بينما تتميز الوحدات الوظيفية الأساسية بخضوعها لقوانين أشد صرامة وصلابة فى بنيتها ، وسمتها الأولى أنها غير قابلة للحذف على أى اعتبار . أما الطريقة التى تتبعها فى تواليها فقد اختلف النقاد فى تحديدها ، وقد رأينا أن «بروب» اعتبر الزمن الواقعى محور تسلسل الحوادث وأرجع إليه مجمل قوانين تركيبها ، ولكن البنائيين المحدثين عموما يرفضون هذا المحور ويعتمدون على «أرسطو» نفسه الذى ميز بين الأدب والتاريخ بالتزام الثانى بفكرة التسلسل الزمنى وتحرر الأول منها ، ويرون أن القصة لا تبنى إلا على إيهام بالتسلسل الزمنى ، إذ إن لها زمنها الخاص ، أو على حد تعبير «ليفى ستراوس» «أن طبيعتها اللازمية كام تمتص فى جوفها التسلسل الزمنى» وهو يسميها «أما» لأنها مصدر التوليد ومحور القصة الذى تتجمع عنده كل الخيوط وتتفرع عنه ، أما القوانين التى تخضع لها فى هذه الحركة التجمعية فهي فى جوهرها منطقية ، على أنهم يختلفون بعد هذا مباشرة فى توصيف هذه الطبيعة المنطقية ، فبينما يركز بعضهم على المنطق الذى تخضع له الشخصيات فى لحظات اختيارها للأعمال التى تقوم بها ، وهى اللحظات الحاسمة التى تقرر مضائرها فى القصة ، يعنى بعضهم الآخر بالتزام

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٢ .

النموذج اللغوى فى تحديد معالم هذا المنطق ، وهو النموذج الذى يعتمد على المخالفات فى أداء الوظائف ، وهى مخالفات تمتد على طول القصة ، وترسم معالمها فى شبكة من التوافقات المتقاطعة .

النموذج السيميولوجى فى تحليل القصة:

بالرغم من أننا سنخصص صفحات مستقلة لدراسة النظم السيميولوجية فى الأدب إلا أننا ينبغى أن نشير فى مجال الحديث عن الاتجاهات البنائية المختلفة فى تحليل القصة إلى هذا الاتجاه الذى يميز فى تركيب القصة بين ثلاثة عناصر: الهيكل والرسالة والشفرة، ويعنى بالهيكل لغة القصة ومجموعة الخصائص البنيوية التى تشترك فيها مع غيرها؛ ويشمل مستويين:

(أ) مستوى المقال باعتبارها مجموعة من الأقوال المكونة من جمل متتالية.

(ب) مستوى البنية وهو يتمثل فى بنية المضمون الذى تعبر عنه القصة.

وإذا كان علم اللغة يقتصر على دراسة الجملة فإن التحليل البنىوى لا يمكن أن يقف فى تناول المقال على مجرد توالى العبارات؛ بل لا بد له من أن يعتبرها «كلاذ دلالة»، ومع أن المستوى المقالى للحكاية يعد أفقيا، ويمكن تصوره على أنه توالى أقوال ذات وظائف إسنادية إلا أنه يكشف لغويا عن مجموعة من عناصر السلوك اللغوى ذات أهداف محددة.

أما «الرسالة» فهى المعنى الخاص لكل حكاية، وهو معنى يرتكز بدوره أيضا على نفس هذين المستويين المقالى والبنائى؛ فعلى المستوى الأول تتوالى الأحداث التى تقتضى أبطالاً؛ ويمكن وصفها من خلال مجموعة من المراتب التى تنتظم هؤلاء الأبطال؛ إذ قد يكونون أفراداً أو جماعات، فاعلين أو مفعولين؛ موجهين أو موجهها إليهم، معارضين معوقين أو مساعدين، ولكل منهم دلالة التى تتشابه مع دلالة الحدث فى نسيج معقد، وينطلق الباحث من أصغر وحدة دلالية فيصف وينظم مجموعات الوحدات الكبرى بكل علاقاتها التى تكون بنية المضمون.

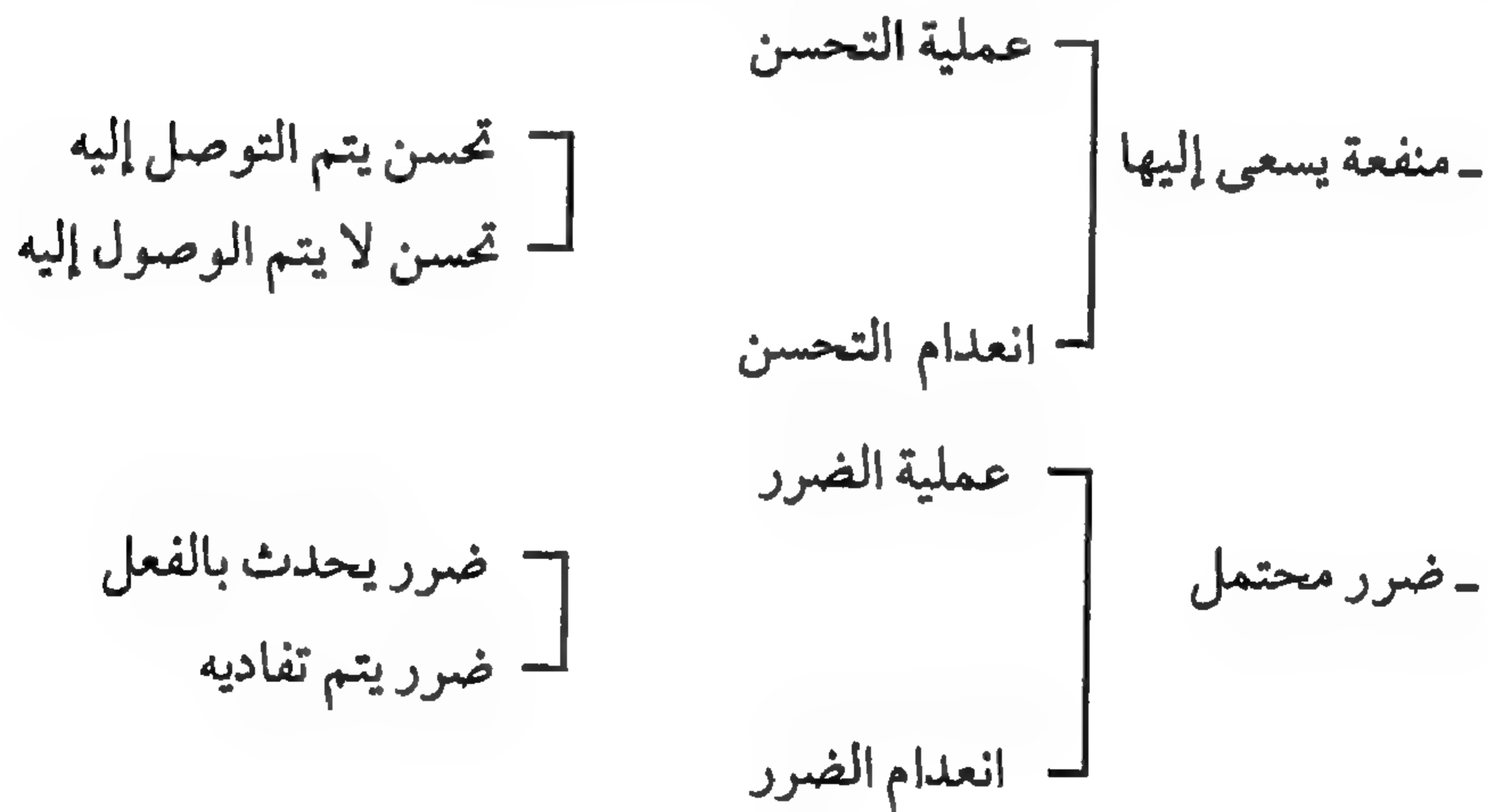
أما العنصر الثالث والأخير فى هذا التحليل فهو «الكود» أو الشفرة؛ أى مجموعة القوانين الرمزية التى تحكم مدلول الرسالة، ويلاحظ أن هذا المصطلح أساسى فى

علم السيميولوجية الجديدة كما سنرى ، وأنه يشمل جانبا شكليا فى التحليل الأدبى وجانبا آخر أيديولوجيا يشير إلى المفاهيم الاجتماعية للدلالات الأدبية^(١).

ويقدم بعض الباحثين الآخرين تصورا مختلفا عن التحليل السيميولوجى للقصة بتقسيمه إلى قطاعين : قطاع التحليل الفنى لوسائل القصة «التكنيكية» من جانب ، وقطاع البحث عن القوانين التى تحكم العالم الروائى من جانب آخر .

فكل قصة تتمثل فى قول يتضمن تنابعا لمجموعة من الأحداث البشرية المهمة التى تكون حدثا متكاملا متوحدا ، فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى مجرد التجاور المكاني ، أو أصبحت قولاً استدلاليا لو كان كل عنصر يتضمن الآخر ، أو قولاً غنائيا لو تجمعت عناصرها حول الاستثارة المجازية التصويرية ، أما إذا افتقدت أحداثها خاصية التكامل والتوحد فإنها تصبح مجرد مجموعة من الوقائع المسلسلة التى لا تربطها ضرورة ولا يوحدتها محور ، وإذا خلت من إثارة الاهتمام البشرى فلم يقيم بها فاعلون ولم تقع على مفعولين أو تتصل بمشروع إنسانى فإنها عندئذ لا تكون قصة نظرا لخلوها من المعنى .

وطبقا لهذا التصور فإن الأحداث فى القصة تتوزع تبعا لما تعود به من النفع أو الضرر على المشروع الإنسانى فى مجموعتين أساسيتين هما :



Greimas, A. J. "Sémanlique Structural" Paris 1966. Trad. Madrid, 1973,

(١) انظر :

وتتوزع الأعمال فى القصة طبقا لعلاقتها بهذه العناصر ، وتتحدد أنواع التتابع على أساسها ، فهناك تتابع مستمر إذا استمرت الأحداث فى دورات مكتملة . نفع يسعى إليه — عملية النفع — وحدوث النفع ، أو ضرر يخشى منه — وقوع الضرر — ضرر واقع ، وهناك تتابع بالقفز إذا تدخلت عوامل وقطعت هذه الدورات فلم تنته إلى نتائجها المرتقبة أو أدت إلى نتائج عكسية ، ويضع النقاد لوحات كاملة لجميع هذه الاحتمالات ، ويحددون على أساسها أنماط القصة المختلفة ، ويبحثون مدى توازنها مع السلوك البشرى ، وينسجون شبكة العلاقات بين العناصر المختلفة ابتداء من أبسط الأشكال إلى أشدها تشابكا وتعقيدا ، وبهذا يضعون الإطار اللازم لدراسة سلوك الشخصيات المقارن فى القصة فى أبنية وهياكل وجداول محددة طبقا لإمكانات التوافق والتخالف التى تستجيب لعوامل الثقافة والعصر والجنس الأدبى والمدرسة التى ينتمى إليها الأديب وأسلوبه الشخصى ؛ وبهذا يصلون بالتحليل الفنى للوسائل «التكنيكية» القصصية إلى مداه ؛ ويقيمون على أسس علمية محسوبة كميا قوانين العالم الروائى^(١) ، حيث يتضح أن تسلسل الأحداث فيها ليس اعتباطيا ، ولكنه يخضع لمنطق دقيق ، فظهور مشروع ما يثير عقبة فى طريقه والخطر مثلا يستدعى المقاومة أو الهرب ، ومن هنا يمكن وضع الهياكل الأساسية وتحديد عددها ، كما يمكن إرجاع حكاية كل قصة إلى مجموعة منها أو مشتقاتها وقياسها كميا لشرح اختلافاتها الكيفية والنوعية بطريقة علمية سليمة .

نظام الأحداث: سببى زمانى أو تجميعى مكانى؛

إذا كان كل نص قابلا لأن ينقسم إلى وحدات صغرى فإن نوع العلاقات التى تقوم بين هذه الوحدات يمثل المعيار الأول لتمييز الأبنية التى يحتوى عليها النص ؛ ويلاحظ أن أى عمل أدبى يستخدم عادة أنماطا كثيرة من العلاقات بين وحداته ويتبع لهذا السبب نفسه أنظمة مختلفة ؛ ولذلك فعندما نقول إن هذه القصة تبرز بنية معينة

(١) انظر : Bremond, Claud. "La Logica de los Posibles narrativos"

فى الكتاب المشار إليه «التحليل البنائى للقصة» ص ٧٨ / ٩٠ .

فمعنى هذا أنها هي الغالبة عليها وليس معناه أنها الوحيدة فيها؛ هذه الغلبة تتخذ مظاهر كمية عندما تشير إلى نمط العلاقة الأكثر وروداً بين الوحدات أو مظاهر نوعية كيفية عندما تشير إلى العلاقات التي تبدو في اللحظات الحاسمة المميزة.

ويمكن التمييز بين نوعين أساسيين من الأنظمة، أو كما يقول «توماتشفسكى» في كتابه عن «نظرية الأدب» «يتم وضع العناصر الموضوعية طبقاً لأحد مبدأين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية وتتنظم داخل نوع من الإطار الزمني، وإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن ولكنه يتتابع دون مراعاة السببية الداخلية» ويطلق على النوع الأول اسم «النظام المنطقي الزمني» كما يسمى النوع الثاني «النظام المكاني»، ويلاحظ أن معظم القصص التي كتبت في الماضي تنظم في النوع الأول وتخضع لعنصر السببية الزمانية، ويمكن أن يتصور - من الوجهة النظرية - حالات ينقسم فيها النظام المنطقي عن الزمني ويكتسب كل منهما أوصافاً أشكالية، إلا أن هذا لا يحدث عادة في مجال الأدب؛ ومثال سيطرة النظام الزمني البحث دون اعتبار لعنصر السببية ما نراه في السرد التاريخي ورصد الأحداث بالسنوات أو اليوميات الشخصية؛ أما الكتابة التي تخضع لعنصر السببية فحسب فهي الكتابات المنطقية والغائية مثل كتابات المحامين والقضاة والساسة وأصحاب المبادئ النظرية. أما في مجال الأدب فإننا قد نجد لونا من الكتابات السببية الخالصة فيما يسمى بالصور الشخصية أو النماذج البشرية أو الأنواع الوصفية الأخرى التي يتوقف فيها عنصر الزمن مثل قصة «امرأة ما» «لكافكا»، وأحيانا نجد أدبا زمنيا يرفض في الظاهر الخضوع لمبدأ السببية، ويتبع التسلسل الزمني البحث حتى يقترب من الشكل الروائي التاريخي، ولعل أوضح مثل على ذلك في الأدب العالمي الحديث هو قصة «جيمس جريس» «عوليس» حيث نرى أن العلاقة الأساسية بين الأحداث إنما هي التابع الزمني الخالص فيما يحكيه لنا دقيقة بدقيقة عما يحدث في مكان ما أو عما يدور في وعي البطل، ولا شك أن هذه حالات استثنائية متطرفة توضح ما تجرى عليه الأغلبية العظمى في القصص من التضامن والتشابك بين المستويين الزمني والسببي المنطقي مع غلبة هذا العنصر الأخير بشكل قوى حاسم. وهذا يقتضى تحليل عنصر السببية إلى أنواعه المختلفة؛ ومحاولة التعرف على أهمها.

ويبدو أن النقاد البنائيين مولعون بالتقسيمات الثنائية المتكاثرة، فهم يميزون أيضا

بين نوعين من السببية، إذ إن الوحدات الصغرى للقصة إما أن تتبادل فيما بينها علاقات سببية مباشرة من التأثير والتأثر وإما أن تخضع جميعها لقانون عام تعتبر تطبيقاً له. ويقترحون تسمية النوع الأول بالقصص الأسطورية والنوع الثاني بالقصص الأيديولوجية:

١- فالقصص الأسطورية: هي أول ما أثار انتباه التحليل البنائي منذ نشر «بروب» عام ١٩٢٨ دراسته الشهيرة عنها ورصد العناصر الأساسية التي أقام عليها تعميماته النظرية. ولا ينبغي أن نجعل السببية المباشرة في هذا النوع قاصرة على العلاقات بين الأحداث- كما ينحو هذا الباحث نفسه- إذ إن من الممكن أن يتسبب الحدث في حالة ما أو يكون نتيجة لحالة ما لا لحدث آخر، ويتصل بهذا النوع القصص النفسى كذلك.

٢- أما القصة الأيديولوجية: فهي التي لا تقيم علاقات سببية مباشرة بين الوحدات التي تتكون منها، ولكنها تبدو جميعاً كمظاهر لقانون عام يحكمها كلها. على أنه من الضروري أحياناً أن نتعمق في البحث عن العلاقات بين الأحداث التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها أشياء متجاورة لا تربط بينها صلة منظورة، وهنا نجد أن القصة التي تنتظم طبقاً لقانون السببية وتحفظ به خفياً كامناً تجبر القارئ على أن يقوم بالعمل الذي تركه القصاص وهو اكتشاف هذا القانون. وكلما كانت السببية ضرورية لتلقى القصة وفهمها لم يكن أمام القارئ مفر من القيام بهذا العمل، ويمكن القول بأن كل رواية تحتوى على قدر معين من العناصر السببية وأن الكاتب والقارئ معا يبذلان جهدهما لتوفير الظروف الملائمة لمعرفة هذه السببية؛ وأن ما يبذله كل منهما في هذا الصدد يتناسب بطريقة عكسية مع الجهد الذى يتعين على الآخر أن يقوم به؛ فلو وضّح الكاتب كل خيوطه السببية لما ترك للقارئ فرصة الحدس بها والاستمتاع بلذة الكشف عنها بنفسه.

وبالنسبة للنظام المكانى البحث فإن الكلمات المنسقة طبقاً له لا تسمى عادة قصة؛ وقد يمثل هذا النوع من الأبنية الأدبية فى الشعر ويدرس فى فنونه، إذ إن خاصيته المميزة هي وضع الوحدات فى النص بطريقة منتظمة تفقد فيها العلاقات المنطقية

والزمانية أهميتها؛ وتحل محلها علاقات مكانية شبيهة تصويرية ثابتة^(١) فإذا تذكرنا مبادئ جاكوبسون التي تقضى بغلبة المحور الاستبدالي الاستعارى على الشعر والمحور السياقى المكانى على النثر أمكننا أن نربط هذا التصور الأخير بالوحدات الصغرى فى ذاتها، على أن تنعكس طبيعة العلاقة بالنسبة للوحدات الكبرى طبقا للنسق الذى نشرحه الآن، فما كانت وحداته الصغرى تركز على محور الاستبدال فيه تشتبك مع غيرها على أساس تجاورى حتى تكون بنية مؤلفة من سالب وموجب، وما كانت وحداته الصغرى تعتمد على محور التجاور فيه - وهو النثر القصصى - تنعكس علاقات وحداته الكبرى بتوافقها مع عناصر الزمان والمكان على أساس استبدالى ليتم أيضا تكوين بنيته من عنصرين متخالفين.

مشكلة الزمن المقاتل والتاريخى؛

تعود مشكلة الزمن فى القصة إلى الفرق بين زمن الحكاية وزمن القول؛ فبينما يسير زمن القول فى خط طولى فى معظم الأحيان نجد أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد؛ إذ يمكن فى الحكاية أن تجرى حوادث مختلفة فى الوقت نفسه؛ لكن القول القصصى ينبغى أن يضعها واحدة إثر الأخرى بالضرورة، وبهذه الطريقة يعرض شكلا معقدا فوق خط مستقيم مما يقضى ضرورة كسر التتابع الطبيعى للأحداث مهما حاول المؤلف أن يكون آمينا فى عرضه لها، هذا ولا يحاول المؤلف غالبا استعادة هذا التتابع الطبيعى بل يستخدمه لأغراض جمالية. وإذا كان زمن القول يرتبط بالسياق القصصى وتتابع الكلمات فى الجمل ويسير عادة على وتيرة واحدة فإنه يقع على خط متواز مع زمن الكتابة أو الإرسال، ولا يلبث أن يضطرب هذا التوازى عندما تنقطع عملية الكتابة ثم تستأنف فيما بعد، ويدخل زمن الكتابة هذا كعنصر فى العمل الأدبى فى اللحظة التى يمثل فيها جزءا من الحكاية كأن يحدثنا القصاص مثلا عن قصته هذه وعن الأوقات التى يخصصها لكتابتها. ويتضح هذا النوع من الزمن فى القصص التى تعترف فى داخلها بطبيعتها كقصة، ويرتبط بذلك أيضا زمن القراءة أو

(١) انظر :

Todorov, Tzvetan, "Poétique" Paris 1968. Trad. Buenos Aires, 1973, P.88.

التلقى ، وهو لا يدخل فى التحليل إلا إذا استخدمه المؤلف فى التأثير كأن يراعى تناوب الإيقاع بين الوصف والأحداث لإنتاج تأثير معين لدى القارئ.

أما زمن الحكاية فلا ينبغى أن نتوقع أنه يسير على مستوى زمنى تاريخى ، إذ يكفى أن تكون هناك أكثر من شخصية فى القصة حتى تبعد الحكاية عن التمثيل الدقيق للواقع الزمنى التاريخى ، والسبب فى ذلك أنها كى تلتزم بهذا التمثيل يجب عليها أن تقفز فى كل لحظة لتحكى لنا ما تفعله أو تقوله هذه الشخصية أو تلك خلال اللحظة نفسها ، ونادرا ما تكون الحكاية بسيطة ، ومن ثم فلا بد أن تحتوى على خيوط متعددة متشابكة ، وعلى هذا فإن النظام الزمنى النموذجى إذا وجدناه فى بعض القصص الحديثة فليس سوى طريقة لعرض الأحداث تختلف جوهريا عن النظام الطبيعى فى الواقع التاريخى ، وكلما تعددت الحكايات داخل العمل القصصى تعقدت كذلك مشكلة الزمن ، ويخضع توالى الحكايات فى القصة لنموذجين كبيرين هما التسلسل والاعتراض ؛ ويتمثل الأول فى تركيب حكايات مختلفة تبدأ الثانية عندما تنتهى الأولى وهكذا ، وضمان وحدة القصة فى هذه الحالة يعتمد على نوع من التشابه فى بناء الحكاية ، أما الاعتراض فهو إدخال حكاية ضمن الأخرى ، وكل حكايات ألف ليلة وليلة مثلا داخلية فى حكاية شهر زاد ، ويلاحظ النقاد أن هذين النمطين من التركيب ينطبقان على نوعين من العلاقات النحوية هما التناسق والتبعية . على أن هناك نوعا ثالثا من التوفيقات القصصية يطلق عليه «التناوب» ويتمثل فى رواية حكايتين فى الوقت نفسه بالانتقال من واحدة إلى أخرى ، ويتضح هذا الشكل فى الأجناس الأدبية التى بعدت صلتها عن الأدب الشفوى وكثيرا ما يستخدم فيه لون من الرمز الشفاف .

أما العلاقة بين زمن القول الحاكى وزمن عالم القصة المحكى فهى خصبة متعددة الجوانب ، إذ إنه لا يمكن بحال إقامة تواز مطلق بين هذين الزمنين ، بل لا بد من دخول كثير من التنويعات التى قد يعبر عنها بكلمات مثل قبل وبعد وغيرها ، وذلك لأن زمن القول - كما أسلفنا - ذو بعد واحد أما زمن القصة فهو متعدد الأبعاد ، وتؤدي استحالة التوازي بينهما إلى اضطراب فى التسلسل ، ويتمثل هذا الاضطراب إما فى العودة إلى الماضى وإما فى سبق الأحداث . ويكثر النوع الأول فى القصص

الكلاسيكى حيث يتبع ظهور أية شخصية تقديم موجز عن حياتها الماضية على الأقل إن لم يكن تلخيص حياة أسرتها كذلك ، أما سبق الأحداث فقد أخذ يشيع فى القصة الحديثة وقد يتداخل أثناء سرد الماضى نفسه . ومن ناحية استمرار الزمن قد يقارن الوقت الذى تستغرقه الأحداث نفسها بالوقت الذى يحتاجه القارئ ليفرغ من قراءة القول القصصى ، على أن هذا الوقت الثانى لا يمكن أن يقاس بالساعة لأنه يختلف من حالة لأخرى ويعد نسبيا دائما ، ولكن يمكن التمييز بين المستويات التالية :

(أ) تعطيل الزمن أو إيقافه ، وذلك عندما لا يجارى زمن القول أى تسلسل فى زمن القصة ، كما نرى فى حالات الوصف والتأملات العامة التى لا يحدث خلالها شىء .

(ب) وقد يحدث الوضع العكسى ، عندما لا نجد فى زمن القول أى أثر ينطبق على زمن القصة ، وذلك فى حالات إغفال مراحل زمنية من الأحداث وعدم الإشارة إليها اعتمادا على أنها تفهم من السياق .

(ج) أما الحالة الثالثة - النادرة أو المستحيلة - فهى التطابق التام بين الزمنين ، ولا يمكن تحقيقها إلا بالأسلوب المباشر وإدماج الواقع الخيالى فى المقولة القصصية للوصول إلى مشهد فعلى كما حدث فى بعض القطع المسرحية .

(د) وأخيرا يمكننا أن نتصور حالتين تقعان فى وسط هذه المستويات وبين أطرافها القصوى ، وهى الحالات الطبيعية المألوفة فى الأدب ، حيث نرى أن زمن القصة أطول من زمن القول ؛ أو أن هذا الأخير أطول من الزمن فى عالم القصة^(١) .

مصطلح الفاعل فى البنائية:

عندما كانت مصطلحات النقد الأدبى تعتمد على معيار المضمون من الوجهة النفسية فإنها كانت تسمى العنصر «الفاعل» فى القصة بأسماء تطابق هذه الرؤية مثل الشخصية والنموذج ، كما كانت تسمى الفعل «الحدث» أو «الحكاية» أو «التاريخ» طبقا لمفهوماتها المتعددة ، أما الدراسة البنائية فإنها تجرد هذه العناصر من طابعها

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٦٣ .

السابق وتطلق عليها تسميات جديدة اعتمادا على وظائفها البنائية ومدى اشتراكها في الفعل .

وإذا كان النقد ابتداء من «أرسطو» ينصون على توقف هذه العناصر بعضها على البعض فإن النزعة الشكلية بدورها قد أخذت تصف الفاعلين حسب الأفعال التي تعزى إليهم في القصة، وجاءت البنائية لتنص على أن هذا المستوى الوصفي ضروري؛ إذ بدونه لا يتيسر فهم الأحداث الصغيرة، بمعنى أنه لا توجد حكايات دون «ذوات» تقوم بالعمل أو يجرى عليها الحدث؛ لكن هذه الذوات لا ينبغي تقديمها على أنها أشخاص؛ ففكرة الشخصية في القصة فكرة خطيرة نجمت عن نوع من الكسل العقلي الذي يتسم به القراء والنقاد معا؛ وأصبحت طريقة للإشارة تحجب من ورائها «الميكانيزم» الحقيقي للعمليات القصصية، وعلى هذا فإن البنائية تتفادى وصف الشخصيات بالمفهوم النفسي والتاريخي وتبحث عن وسائل أخرى للرصد والحديث عن مشتركين أو فاعلين، وقد تلجأ إلى استخدام مقولات سيميولوجية مثل المرسل والمرسل إليه والمعاون والمضاد والمتنفع والعائق، وتحلل مراتبهم في بنية القصة وأدوارهم وقياس حجمها وأهميتها وعلاقتها بغيرها^(١).

وإذا نظرنا أولا لتاريخ «الشخصيات» في الأدب وجدنا أن أرسطو كان يعتقد بالأعمال في الشعر الدرامي ويضعها فوق الشخصيات؛ ويرى أنه قد توجد حكاية مسرحية دون شخصيات متميزة ولكن العكس غير ممكن؛ وتطور الوضع فيما بعد باكتساب الشخصيات في الأدب كينونة خاصة وحقيقة نفسية مستقلة وأصبح ينظر إليها على أنها «أشخاص» توجد حتى من قبل أن يصورها الأدب^(٢)؛ وجاء المسرح البرجوازي ليضيف عليها نوعا من التجريد حتى اقتصرت على مجموعة من النماذج المألوفة مثل الفتاة المحبوبة والأب والنبيل والخادمة وغيرهم؛ ومنذ برزت البنائية كمذهب نقدي تحليلي رفضت كلا الاتجاهين السابقين وأخذت تبحث عن وجهة جديدة، فاقترح «بروب» نوعا من النموذجية البسيطة لا يعتمد على الأنماط النفسية ولا على الأدوار العامة وإنما يربط كل شخصية بوظيفتها المنوطة بها في العمل نفسه؛

(١) انظر :

Castagnine, Raúl, "Sentido Y estructura narrativa" Buenos Aires, 1975, P.77.

(٢) انظر الفصل الخاص بالنموذج والبطل في كتابنا «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي» دار المعارف ١٩٨٠ :

ولما كانت تحليلاته تنصب على القصص الأسطورية فإننا نستطيع أن نضرب مثلا على ذلك بالشخصية التي تعطى الأداة السحرية والأخرى التي تقدم المعونة والثالثة الشريرة وهكذا؛ إلا أن هذا التصنيف النموذجي الجديد لم يلق قبولا لدى عامة البنائيين لانسامه بالشكلية المحضنة والعشوائية التوزيعية؛ وأخذ كل ناقد يبحث عن طريقة أخرى لتناول الشخصيات مع إجماعهم على رفض اعتبارها كائنات تاريخية لها واقع نفسى تعود إليه تحركاتها؛ إذ أن دراسة هذا الواقع لا تمس الناقد الأدبي بالذات وإنما تدخل - بشكل ما - فى ميدان التحليل النفسى أو الاجتماعى دون أن تسهم فى حل المشاكل الجمالية البنائية.

وقد انطلق بعض هؤلاء النقاد من ميدان علم اللغة الحديث كما رأينا فى بحث علم الدلالة البنائى عند «جريماس» الذى تبنى مصطلح «الفاعل» فى الأدب ثم أضاف إليه مصطلحا آخر هو «الممثل» الذى يقوم بدور الفاعل فى عمل قصصى معين، أما بالنسبة للجنس القصصى فيرى أنه من الأدق أن نتحدث عن بنية الفاعلين؛ وعلى هذا فالممثلون يقومون داخل كل حكاية خاصة أما الفاعلون فهم أصناف من الممثلين ولا نصل إليهم إلا من خلال دراسة مجموعات قصصية كاملة، وإذا كانت تشكيلات الممثلين تكون قصة خاصة فإن بنية الفاعلين تمثل جنسا أدبيا بأكمله؛ وعلى أية حال فإننا نتعرف على كل منهما بما يفعل لا بما هو عليه، ومن هنا فإن تصنيفهم يتم طبقا لمحاوّر دلالية مثل: الرغبة - التواصل - التجربة، لا طبقا لأنماط نفسية أو اجتماعية، ويقتضى وصف الفاعل فى القصة تبعا لهذا التصور علاج نوعين من المشاكل:

١ - ما يتصل بالعلاقة المتبادلة بينها وطريقة وجودها وتكوينها للعالم القصصى المصغر.

٢ - ما يتصل بالمعنى العام الذى تعزوه إلى كل منها والأنشطة التى يقوم بها وكيف نضعها فى جداول^(١).

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٨٦.

المحمول والعامل وقواعد الاشتقاق؛

قد يبدو للوهلة الأولى أن علاقات العناصر الفاعلة فى القصة شديدة التنوع والاختلاف نتيجة لتعدد الشخصيات ولكننا لا نلبث أن نكتشف عند التدقيق أن من الممكن حصرها فى كل قصة فى عدد محدود ، فهناك بعض النماذج التى تحصرها فى ثلاث هى الرغبة والتواصل والمشاركة ، وهى تلعب دورا أساسيا فى تحديد بنيتها مما يجعل بحثها أمرا ضروريا ، فإذا اعتمدنا التقسيم السابق وجدنا ثلاثة محمولات تقوم عليها العلاقات الأساسية ؛ ولا تلبث جميع العلاقات الأخرى أن تتفرع عليها ؛ لكن هذا التفريع لا بد له من أن يعتمد على قواعد للاشتقاق : القاعدة الأولى تصوغ العلاقة بين المحمول الأصيل والمحمول الفرعى ؛ وهى قاعدة التقابل ؛ فكل واحد من المحمولات الثلاثة يقتضى محمولا مقابلا أو معارضا فيصبح لدينا ستة محمولات . والقاعدة الثانية تتصل بالانتقال من المبنى للمعلوم إلى المبنى للمجهول ، وهكذا نصل إلى اثنتى عشرة علاقة نجدها فى أية حكاية وذلك باستخدام ثلاثة محمولات أساسية وقاعدتين للاشتقاق .

ووصف العلاقات بهذه الطريقة يجعلها تجريدية غير مجسمة فى شخصيات محددة ، ولو تأملناها مليا لوجدنا أن أى حدث يمكن أن يبدو أولا فى شكله الإيجابى مثل الحب والثقة وغيرهما ولكنه ربما ينكشف لتوه عن علاقة أخرى مختلفة مثل الكره والمعارضة ؛ فمظهر العنصر فى بدايته لا يتفق ضرورة مع جوهر العلاقة حتى بالنسبة لنفس الشخصية فى نفس اللحظة مما يجعلنا ننتهى إلى وجود مستويين للعلاقات هما الحقيقة والمظهر ؛ أى الكائن والشكل الذى يبدو عليه .

فنحن نحتاج إذن لكى نصف عالم القصة إلى ثلاث أفكار ؛ فكرة المحمول أو المسند ، وهى فكرة وظيفية مثل «يحب» «يثق» إلخ ؛ وفكرة المسند إليه مثل «أحمد» و«سعاد» ؛ وقد يقوم بأحد دورين ، إما أن يكون فاعلا للحدث الذى يشير إليه المحمول وإما أن يكون مفعولا به ، ولكى نتفادى كلمة «فاعل» يمكننا أن نطلق مصطلح «عامل» على كلا النوعين ، أما الفكرة الثالثة فهى فكرة قواعد الاشتقاق ، وهى تصف العلاقات القائمة بين المحمولات المختلفة ، ولكن الوصف

الذى نصل إليه باستخدام هذه الأفكار يظل ثابتا عما يضطر النقاد إلى استحداث فكرة أخرى لوصف حركة العلاقات يطلقون عليها قواعد العمل^(١).

وتعتبر المحمولات والعوامل هي البيانات الأولية التي تركز عليها قواعد العمل، وتهدف هذه القواعد إلى رسم معالم العلاقات الجديدة بين العوامل المختلفة ورصد تحركاتها، ويجدر بنا أولا تحديد المدى الذى يمكن أن تصل إليه هذه القواعد؛ إذ إنها تعكس القوانين التى تحكم الحياة فى مجتمع ما هو مجتمع «شخصيات» القصة التى ندرسها، ولا ينبغي أن ننسى أننا بصدد شخصيات متخيلة وليست واقعية، على الرغم من أننا نستطيع من خلال بعض القواعد الشبيهة أن نصف أية مجموعة متجانسة من الأشخاص الحقيقيين، وربما تميزت «الشخصية» فى القصة بأنها تعى هذه القوانين، كما ينبغي أن نتذكر أن هذا التحليل يتم على مستوى «الحكاية» وليس على مستوى القول، وعندما نصوغ هذه القواعد بتلك الصورة فإنها تمثل حيثث الخطوط العامة الكبرى للقصة دون أن نحدد كيفية تحقيق كل عمل من الأعمال الموصوفة، ولكى تكتمل الصورة لا بد من العثور على الوسائل الفنية التى تكشف بها عن منطق الأحداث المشار إليه من قبل، وإذا كانت هناك أحداث تنتمى لهذا المنطق لم ترد فى القصة فلأن القصة ليست إلا «كلاما» يعتبر تحقيقا محتملا ضمن تنفيذات أخرى محتملة «للغة» أعم هى النموذج الذى نحتكم إليه فى التحليل البنائى ونسعى لاكتشاف قوانينه.

من هو الراوى حقيقة؟

ويتصل بمشكلة الشخصية فى القصة مشكلة الذى يقدمها، فمن هو خالق القصة؟ هناك سلسلة من الإجابات المتعددة عن هذا السؤال، أقربها إلى المؤلف ما يقوله الناس عادة من أن خالق القصة هو المؤلف، هو هذا الشخص بالذات المسمى بكذا والذى يمسك بالقلم ويكتب قصة كذا؟ ومن هنا يجيء الخلط بين شخص المؤلف وفنه الذى لا يعتبر فى هذه الحالة سوى تعبير عن «الأنا» أو عن الذات الخارجة على القصة والمستقلة عنها.

(١) انظر : فى كتاب «التحليل البنائى للحكاية» المشار إليه من قبل الفصل الذى كتبه

Todorov , Tzevtan ص ١٧٣ .

وهناك تصور آخر يقوم على أساس أن منشئ القصة هو نوع من الوعي الكلى الجماعى، أو هو الخالق الذى يبدع كل شىء، وهو لذلك يحيط بالشخصيات علما من الداخل والخارج معا، ولا يمتزج بأية واحدة منها؛ أى هو المؤلف نفسه لا بهذا الاسم المعين والخصائص المميزة، وإنما متمصلا لدور أكبر منه هو دور الخالق المحيط بكل شىء علما.

ويأتى بعد ذلك تصور ثالث، وهو أحدثها فى النقد الأدبى وقد تبناه كل من «هنرى جيمس» و «سارتر» يعتمد على أن الراوى ينبغى أن يقتصر على ما يمكن أن تدركه شخصياته فحسب، ينبغى أن يقدم رؤية كل شخصية لا أكثر؛ إذ إن ما وراء ذلك ليس سوى مزاعم فارغة.

ولا يخفى البنائيون ضيقهم من جميع هذه التصورات ويرمون بها بالخلط والتشويش، فهم يعمدون أولا إلى التمييز بين راوى القصة ومؤلفها، فإذا كانت كل التصورات السابقة تحيل إلى الواقع وتتخذ مقياسا للتحليل فإن هذا ما ينبغى استبعاده بالذات فى رأيهم، فالواقع ليس موضوع التحليل الأدبى، وإنما موضوعه هو «الشخصية» - لا الشخص الحى - التى تقدم لنا العمل القصصى، وهى - مثلها فى ذلك مثل بقية الشخصيات التى تتحرك فى القصة - مخلوق وهمى على الورق فحسب، فالذى يتحدث فى القصة ليس هو الذى يكتب سطورها وليس هو الشخص الموجود خلف المكتب ممسكا بالقلم، وإنما تخضع كلها لقوانين الرمز السيميولوجية، وهذه القوانين لا تعرف سوى نوعين: رمز شخصى وآخر لا شخصى، والقصة كلها تنتمى إلى النوع الثانى فهى رمز لا شخصى أى أنها بعبارة أخرى عمل موضوعى بحث^(١).

فإذا كان الراوى هو قائل هذا الكلام الذى نجده فى كتاب ما، وهو الذى يقدم بعض الأوصاف حتى لو كانت متأخرة فى الزمن، وهو الذى يجعلنا نرى الأحداث بعين هذه الشخصية أو تلك أو بعينه هو نفسه دون حاجة إلى أن يبرز على مسرح

(١) انظر : فى كتاب «التحليل البنائى للحكاية» المشار إليه من قبل الفصل الذى كتبه : Barthes، ص ٣٤.

الأحداث ، هو الذى يقرر أن يحكى لنا هذا الجزء مثلاً عن طريق حوار شخصين أو عن طريق الوصف الموضوعى ، فإنه بالرغم من كل ذلك صورة هاربة سرعان ما تفلت من أيدينا وتتخذ أقنعة مختلفة ومتناقضة ، مما يجعلنا فى حاجة إلى معيار ثابت نلتقطها به .

ويرى بعض النقاد البنائيين أن هناك موقعا يجعلنا أقرب مانكون إلى الإمساك بهذه الصورة الهاربة وهو ما يسمى «بالمستوى التقييمى» فى القصة ، إذ إن وصف أى جزء من الحكاية يتضمن بالضرورة نوعا من التقييم الخلقى ، وحتى غيبة هذا التقييم تعد موقفا له دلالة أيضا ، ويهمنى أن نشير منذ البداية إلى أن هذا التقييم لا يمثل جزءا من تجربتنا الفردية كقراء ، ولا يمثل بالضرورة وجهة نظر المؤلف بل هو ملازم للكتاب ومنبثق من القصة ، ولا يمكن التقاط بنيتها بشكل صحيح دون أن نأخذه فى اعتبارنا ، وينبغى أن نميز بين نوعين من التفسير الأخلاقى للشخصيات وخصائصها : أحدهما داخلى فى الكتاب نفسه ، وهو يوجد فى أى عمل أدبى يعتمد على المحاكاة ، والآخر هو التفسير الذى يعطيه القراء لها دون أن يلتزموا بمنطق العمل نفسه ، وهذا التفسير الأخير يمكن أن يختلف من عصر إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى ، وهو ما يسمى «بالتأويل» فى الأدب كما سبق أن شرحنا .

وإذا كان هذا المستوى «التقييمى» يجعلنا أشد قربا من الراوى وقدرة على إمساكه فإن هذا لا يقتضى أن يوجه الراوى حديثه إلينا بصفة مباشرة ، بل عليه أن يمثل لحكم التقاليد الأدبية من خلال بعض الشخصيات ، ولكى نعر على المستوى التقييمى نستطيع أن نلجأ إلى مجموعة من القواعد والمبادئ وردود الأفعال التى يعتمد عليها الراوى فى توظيفه للأحداث والشخصيات والقراء أنفسهم ، فصورة الراوى ليست صورة وحيدة منعزلة ، بل تصحبها منذ بدايتها فى الصفحة الأولى صورة أخرى هى صورة القارئ ؛ وكما أن علاقة الراوى بالمؤلف تتذبذب قربا وبعدا فإن صورة القارئ هذه لا تنطبق على شخص معين بل تأخذ نفس العلاقة المرنة المذبذبة ، وكلتا الصورتين تتوقف على الأخرى فكلما أخذت صورة الراوى تتضح بدقة أخذت صورة القارئ تكتسب معالمها كذلك ، وهاتان الصورتان لازمتان لأى عمل إبداعى ، ووعينا بأننا نقرأ قصة لا وثيقة تسجيلية يدفعنا لأن نلعب هذا الدور للقارئ المتخيل ويدفع الراوى لأن يبدو لنا كمن يحكى هذه القصة المتخيلة أيضا ، هذا التوقف

المتبادل يؤكد القانون السيميولوجي العام الذي يقضى بأن «الأنا» وال «أنت» - أى المرسل والمتلقى لإشارة ما - لا بد أن يظهرامعا، كما يؤكد الفكرة التى سبق وأن حدس بها بعض النقاد من أن القارئ ضرورى لتكوين بنية العمل الأدبى نفسه .

مظاهر القصة وأحوالها:

نستطيع إذن أن نصل إلى تحديد بنية القصة من خلال تحليل العلاقات التى تربط بين الراوى والشخصيات والقارئ؛ وهى علاقات تتصل بقضية فلسفية أساسية هى قضية المعرفة ، وتكشف فى جملتها عن قوانين الرؤية الفنية فى القصة ، ويطلق النقاد البنائيون تسمية «مظاهر القصة» على أنواع التلقى والتصور المختلفة مما يتصل بعلاقة الراوى بشخصياته التى قد تتخذ واحدا من أشكال ثلاثة ينبغى تحليلها وهى :

١ - الراوى < ^(١) الشخصية ، أو الرؤية المجاوزة .

وهذا النوع هو الشائع فى القصص التقليدية حيث يعرف الراوى أكثر من شخصياته ؛ ولا يعنيه أن يشرح لنا كيفية وصوله إلى هذه المعرفة ، فهو يستطيع برؤيته المجاوزة أن يخترق جدران المنزل الذى يصفه وجمجمة البطل الذى يتحدث عنه ، وشخصياته لا تملك دونه سرا ولا تعرف عن مصيرها شيئا ، ويتدرج هذا النوع فى مراتب عديدة طبقا لمساحة الحقائق التى يعرفها الراوى ويجهلها أبطاله ، ابتداء من رغباتهم اللاشعورية الدفينة إلى أقدارهم المحتومة وما يدور فى خلد كل منهم عن نفسه وعن الآخرين . وهذا النوع - كما قلنا - هو الشائع فى القصص الكلاسيكى ويطلق عليه الرؤية المجاوزة .

٢ - الراوى = الشخصية أو الرؤية المصاحبة .

وهذا النوع الثانى شائع كذلك فى الأدب ، وخاصة فى العصر الحديث ، ولا تتجاوز معرفة الراوى هنا قدر معرفة شخصياته ، فهو مثلهم لا يستطيع أن يقدم لنا شرحا لا يعرفونه للأحداث بل يسايرهم دائما ، ويمكن أن نلاحظ هنا تعددا فى المراتب ، فربما حكيت القصة بضمير المتكلم أو بضمير الغائب ، لكنها تحافظ دائما

(١) علامة رياضية معناها أكبر من وعكسها يرسم هكذا > ومعناه أصغر من .

على أن تقدم رؤية شخصية منها للأحداث ، ومن ناحية أخرى يستطيع الراوى أن يحكى قصته من منظور عدد من الشخصيات ؛ وأن ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة منتظمة أو عفوية ، ولعل أوضح نموذج على ذلك فى أدبنا الحديث هو قصة «المرايا» لنجيب محفوظ ، ويلاحظ أن هذه مرحلة أنضج وأرقى فى تناول القصصى من السابقة .

٣- الراوى > الشخصية ، أو الرؤية الخارجية .

أما الحالة الثالثة فهى التى لا يعرف فيها الراوى الأحداث مثل أية شخصية من شخصياته بل أقل منها دائما ، فيصف ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى وعى أو يتعمق فى ضمير ، لكن هذه النزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مزعما أدبيا إذ إنها لو طبقت حرفيا لاستعصى علينا فهم القصة ، وهى تستفيد من بعض حيل التكنيك السينمائى فى المشاهد الذكية الغنية عن التعليق أو التأويل وعمل «مونتاج» محايد لها ، وتتمثل فى بعض أنواع الكتابة المعاصرة وإن كانت أقل شيوعا بكثير من الحالتين السابقتين ، ولم تستخدم إلا فى أدب القرن العشرين فحسب .

وإذا كانت مظاهر الحكاية هذه تتصل بالطريقة التى يتلقاها بها الراوى فإن أحوال الحكاية تتصل بدورها بالشكل الذى يعرضه علينا ويقدمه لنا ، وهناك حالتان أساسيتان للقصة هما : التمثيل والرواية ، وهما يتعلقان على مستوى آخر بفكرتين سبقت الإشارة إليهما وهما فكرة القول والحكاية .

وربما كان لنا أن نتوقع أن هاتين الحالتين فى القصة المعاصرة تنحدران من أصلين مختلفين هما التاريخ والدراما ؛ فالتاريخ يعتمد على الرواية الخالصة حيث لا يقوم المؤلف بأى دور سوى دور الشاهد الذى يروى الأحداث ، وليس للشخصيات فيه أن تحدث طبقا لقواعد التاريخ كجنس أدبى ، أما فى الدراما فإن الحكاية لا تروى بل تتطور وتنمو أمام أعيننا - حتى وإن كنا نقرأها فحسب - فلا يوجد راو ، بل تختفى الحكاية تحت حوار الشخصيات^(١) .

وإذا بحثنا عن أساس لغوى للفرق بين هاتين الحالتين فإن بوسعنا أن نلجأ إلى

(١) انظر :

Pouillon, Jean. "Temps et Roman" Paris 1968, Trad. Buenos Aires, 1970, P.61-68.

فكرة التقابل بين كلمات الشخصيات فى أسلوب العرض المباشر وكلمات الراوى، هذا التقابل هو الذى يشرح لنا انطباع الشاهد الذى يحضر الفعل عندما تستخدم طريقة التمثيل واختفاء هذا الانطباع عندما تستخدم طريقة الرواية، فكلمات الشخصيات فى الأعمال الأدبية لها وضع خاص، إذ إنها تشير - مثل أية كلمات أخرى - إلى الواقع الذى تسميه فى الوقت نفسه الذى تعرض فيه فعلا هو عملية نطق هذه الجملة أو تلك، وعندما تقول شخصية ما فى القصة: «أنت يا سيدتى رائعة الجمال»، فهذا لا يعنى فى الدرجة الأولى أن هذه المرأة المخاطبة جميلة، وإنما يعنى أن هناك رجلا يقوم أمامنا بفعل، بنطق جملة ولو كانت مجاملة، ولهذا لا ينبغى أن نتصور أن معنى هذه الأحداث يمكن تلخيصه فى عبارة: «هو يقول كذا»، بل يتسم معناها بنفس التنوع الذى تتسم به أفعال اللغة التى يصعب إحصاء جميع جوانبها.

على أن كلا من مظاهر القصة وأحوالها تعد مراتب ذات علاقات وطيدة فيما بينها، إذ تتصل بخيال الراوى وعلاقته بالشخصيات والأداء أمام القارئ. ولعل هذا هو السبب فى خلط النقاد بينهما عادة وإن كان التحليل البنائى يدخل فكرة المستويات لتنظيم هذه العلاقات^(١).

ومن هنا فإن الضمير الذى يستخدمه الراوى فى القصة ليس مؤشرا حاسما يحدد علاقة المؤلف بالأحداث، فقد تكون القصة مبنية على الغائب بينما تمثل فى حقيقة الأمر أعماق أبعاد ضمير المتكلم كما نرى فى «أيام» «طه حسين» مثلا، أو فى قصة «همنجواى» الشهيرة عن «العجوز والبحر» حيث يعتبر الغائب أقوى صوت يعبر عن رؤية المؤلف الشخصية، وقد تكون القصة مبنية على ضمير المتكلم بينما لا تتصل بالمؤلف فى شيء، حتى إن بوسعه أن يحولها إلى الغائب دون أن تهتز مستوياتها كما فعل «كافكا» الذى بدأ قصته «القلعة» بضمير المتكلم ثم ما لبث أن حولها إلى ضمير الغائب من خلال وعى البطل، ومهما تكاثرت الأصوات والضمائر فى القصة فإن الفصل بين المؤلف والراوى والشخصية وتحليل العلاقات بينهم كفى بالوصول بنا إلى درجة عالية من اليقين العلمى فى البحث الأدبى.

(١) انظر: فى الكتاب المشار إليه من قبل عن التحليل البنائى للحكاية الفصل الذى كتبه، Todorov

Tzvetan ص ١٨١ - ١٨٤.

فإذا كان النقد التقليدى ينزع مثلاً عند تحليله للسير الشخصية إلى تقبل حقيقة بسيطة على علاقتها وهى أن المؤلف هو البطل لا أكثر ولا أقل فإن الفحص المتمهل لهذا الوضع يقودنا إلى التمييز بين شخصين : الإنسان الذى يكتب لحظة التذكر والتركيز من جانب ؛ وهذا الإنسان الآخر الهارب فى ذاكرة صاحبه الذى يكتب عنه من جانب آخر ، وبوسعنا أن نعرف الأول بما يقول ويسجل كتابةً ، أما الثانى فلا نستطيع أن نحكم عليه إلا بما يبدو أنه كان يفعله ، وليس من اليسير أن تتطابق الشخصيتان مما يثير مشاكل فنية دقيقة تحتاج لتحليل يقظ .

فلا ينبغي أن نميز فى «أيام» طه حسين بين لحظتين لنفس المؤلف فحسب وإنما نجد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين إلى أبعد الحدود ، أحدهما هو «طه حسين» الكاتب فى العقد الرابع من عمره بكل ما اكتسبه من ثقافة وخبرة واقتدار ؛ والآخر هو ذلك الفتى الصعيدي الأزهرى الضريير ؛ وما يرويه الأول عن الآخر من حركة أو خواطر أو عالم نفسى مشروط برؤية لاحقة متداخلة تخضع لعوامل كثيرة مهما توخت الصدق فى التقاط الذبذبات الخاصة بالكائن الأول فهى تأويل مقصود له ، وكان الكاتب على وعى تام بازدواج هذه الشخصية عندما اصطنع للحديث عنها ضمير الغائب محتفظاً للراوى بضمير المتكلم وبالحق المطلق فى تقييم الأحداث من منظوره الناضج الحديث .

وظيفة الوصف فى السياق القصصى؛

ينحو الباحثون إلى دراسة العلاقة بين عنصرى الرواية والوصف على أساس الوظيفة أو الدور الذى يلعبه الوصف داخل تركيب القصة العام ؛ فيلاحظون وجودوظيفتين أساسيتين للعنصر الوصفى فى القصة منذ نشأتها حتى نهاية القرن التاسع عشر : أولاهما تجميلية . وقد كان النقد القديم يعد الوصف حلية للأسلوب ؛ وكلما كان هذا الوصف دقيقاً ومسهباً كلما عد هدنة فى القصة ومتعة ورواحاً من الأحداث ؛ مثل التماثيل التى تنتصب فى جوانب مبنى كلاسيكى قديم ، ويبدو أن هذه الوظيفة هى التى كان يشير إليها «بوالو» عندما ينصح الكتاب بشراء الوصف وفخامته وترفه .

أما الوظيفة الثانية للوصف فهي التي يشير إليها النقاد عادة اليوم؛ لأنها فرضت نفسها منذ «بلزاك» تقريبا على أنها من أهم التقاليد القصصية وهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معا، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا، فهي رمز وسبب كما أنها نتيجة كذلك، وهنا يعتبر الوصف عنصرا ذا أهمية حيوية في العرض بخلاف ما كان عليه في العصور القديمة؛ وقد انتهى هذا التطور إلى غلبة العنصر الروائي في القصة إذ وظف له العنصر الوصفي الذي فقد ما كان يتمتع به من استقلال مقابل اكتسابه للأهمية الدرامية؛ غير أن هناك بعض المحاولات القصصية المعاصرة التي تهدف إلى تحرير الوصف من سطوة الحكاية عن طريق بناء ما يسمى بالحكايات الوصفية. ومما يجدر التنبيه إليه أن الفروق التي تلاحظ بين الوصف والحكاية تتصل بالمضمون فحسب ولا تمس المستوى السيميولوجي للقصة، فالحكاية تشير إلى أحداث وأعمال باعتبارها وقائع، ولهذا فهي تركز على المظهرين الزمني والدرامي للقصة، أما الوصف فهو على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاوزة متعاصرة ويراهما كمشاهد، فكأنه يلغى الزمن من حسابه ويعتد بالمكان فحسب، وقد يمثل هذان النوعان من القول الأدبي موقفين مختلفين أمام العالم؛ أحدهما حي نشيط والآخر ثابت تأملى أو شعري - حسب المفهوم الدارج - إلا أنه بالنسبة لوجهة نظر العرض الأدبي فإن حكاية الأحداث - مثلها في ذلك مثل وصف الأشخاص والأشياء - يعتبران عمليتين متشابهتين إذ يعتمد كلاهما على الوسائل اللغوية الأدبية، ويظل الفرق الوحيد بينهما أن أحدهما يجعل من التابع الزمني للقول بديلا محاكيا للتابع الزمني للأحداث، بينما تركز العملية الوصفية على عرض الأشياء المتعاصرة ورصها مكانيا، ومن هنا فإن الرواية تتميز بالتوفيق بين المستويات الزمنية بينما يفتقد العنصر الوصفي ذلك، هذا ولا تبدو الفروق واضحة محددة بين المستويات دائما، فذكاء الكاتب كثيرا ما يؤدي إلى زمانية الوصف ومكانية الحدث، ويظل على الناقد المحلل أن يميز الخيوط التي يتكون منها النسيج القصصي^(١).

وقد درس النقاد مثلا تيار الوعي في القصة الحديثة من ناحية وظائفه الفنية

(١) انظر :

Genete, Gérard, "Fronteras del relato" Trad. Buenos Aires 1970, P.191.

ووصفوا طبيعة التجربة العقلية والشعورية التي ينبع منها ، وما يؤدي إليه من غلبة الحدس والرؤية الباطنية للأشياء ، وما يعتمد عليه بصفة مباشرة أو غير مباشرة من عمليات الرمز والإيحاء وتحولات الزمن والمكان ، ومدى ما يتميز به من تماسك في التداعى أو تقطع بالإيحاءات المختلفة ، ثم دلالة الصور في غمار هذا التيار ، ولكن النقد البنائى جاء ليقتصر اهتمامه فى تحليل هذه الظاهرة على نظام المعلومات التى تقدمها ، فلا شأن له بالتحليل النفسى وإنما الذى يعنيه هو كيفية تذبذب مستويات الوصف والرواية ، فلاحظ أولا أن تيار الوعى يجنح إلى إلغاء دور الراوى فى القصة ويسنده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها فى أعماق مستوياتها الباطنية ، كما لاحظ أن القصة الكلاسيكية كانت تستخدم تيار الوعى بشكل خاص يتمثل فى الراوى العليم ببواطن الأمور والذى يظهر بضمير الغائب ، أما القصة الحديثة فقد حولته إلى ضمير المتكلم وجعلت منه نظاما إعلاميا طاغيا فى بناء القصة ، ولهذا فإن تيار الوعى يمثل أقرب نقطة يمتزج فيها الراوى بالشخصية وتطمح فيها اللغة إلى أن تكون ترجمة مباشرة للشعور ، والمهم فى النقد هو وضع الفواصل التى يغفلها المؤلفون عمدا بين الحديث النفسى الداخلى المنهمر والوصف الخارجى المفارق وتحليل مستويات الأسلوب بالكشف عن دلالات الصور والرموز من الوجهة السيمولوجية فى النظام الشامل للقصة^(١).

فإذا انتهى الناقد من تحليل القصة إلى التقاط بنيتها الأدبية التنظيمية فعليه أن يولى عناية خاصة بالنهاية باعتبارها اللحظة الحاسمة التى ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية من جانب وبنية الموضوع التى تعكس خواص السياق الاجتماعى من جانب آخر ، وكلما كان هذا الصراع بين العاملين الداخلى والخارجى حادا مسنونا أو متدرجا قابلا للتوافق كان لهذا أثره الكبير فى تحديد أنماط القصة اعتمادا على معيار العلاقة بين بنية القصة وبنية الحياة التى تقدمها فى رؤيتها الفنية الأخيرة .

(١) انظر :

Tacca, Oscar, "Las Voces de la novela" Trad. Madrid 1976, P.105.

النظم السيميولوجية والأدب

السيميولوجية وعلم اللغة:

تطلق السيميولوجية على العلم الذى يدرس الأنظمة الرمزية فى كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة، وقد اقترح تسميته فى اللغة العربية «السيمائية» أى العلامات، وهى تسمية موفقة فى استخدامها للكلمة العربية «سيماء» أى علامة أو ملمح، ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربى عليه لأن النقل أولى من الاشتقاق فى استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدى إلى الخلط، ونخشى أن يفهم القارئ العربى من السيمائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيميا وهى العلم الذى اقترن فى مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا بمفهومها الأسطورى فى العصور الوسطى، على أن قرب النطق بين الكلمتين يجعلنا أقرب إلى قبول المصطلح الأجنبى دون أن ينبو عنه ذوق المستمع العربى. ومن ناحية أخرى تنبغى الإشارة إلى أن بعض المعاجم العربية المتخصصة - مثل معجم مصطلحات الأدب لمجدى وهبة - تقترح تسميته بعلم العلامات أو علم الإشارات، والمهم هو أن نتفق على التسمية حتى توفق فى أداء وظيفتها المنهجية.

وللسيميولوجية تاريخ طويل نسبيا إذ بدأت كعلم فى القرن الماضى على يد «بيرس»^(١) الذى أخذ يدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها فى جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية، ولكن «سوسيور» - على ما سبق أن ذكرنا - هو

(١) انظر :

Ducrot, Oswald. Todorov, Tzvetan: Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje.
Trad. Buenos Aires 1974, P. 104.

الذى بشر بمولدها فى أوائل هذا القرن وحدد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءا من هذه العلامات الدالة، وبهذا فإن علم اللغة عنده يعتبر جزءا من علم السيميولوجية العام.

ولكن الباحثين المحدثين أخذوا يعكسون هذه العلاقة ويرزون فضل اللغة على الدلالة السيميولوجية، فإذا كانت الأشياء والصور ومظاهر السلوك ذات دلالة محتملة وقوية فإنها لا يمكن أن تكون مستقلة؛ إذ إن أى نظام سيميولوجى لا بد وأن تكون له علاقة باللغة، فالعناصر المرئية مثلا تقتضى رسالة لغوية كما يحدث فى السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها، كما أن مجموعات الأشياء فى الملابس والمأكلا مثلا لا تصبح نظاما إن لم تمر من خلال اللغة التى تعزل دلالتها وتسميها، وبالرغم من أن الحضارة المعاصرة قد غرقت فى بحر الصور المرئية - على حد تعبير «بارت» - فإنها لم تتخل فى أية لحظة عن الكتابة، إذ يظل من الصعب تصور أى نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلالة خارج نطاق اللغة: فلا يوجد «معنى» ليس له اسم. وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة^(١).

وبهذا الشكل فإن الباحث السيميولوجى بالرغم من أنه يباشر عمله على مواد غير لغوية فإنه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب، هذه اللغة الحقيقية التى تمثل عنصرا لا غنى عنه - لا كمجرد نموذج - وإنما كوسيط للدلالة، وعلى هذا فإن السيميولوجية قد تجدد نفسها وهى تعمل فى ظل نوع من اللغة المجاوزة لحدود اللغة المعروفة تمتصها وتخضع لها، ومهما تنوعت مادتها من أسطورة إلى مقال صحفى أو إشارات مرور فإنها أشياء يتم الحديث عنها لغويا، مما يضطر بعض الباحثين إلى أن يعكسوا فى نهاية الأمر مقولة «سوسيور» ويرون أن السيميولوجية تمثل جزءا من علم اللغة على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدالة الكبرى.

إلا أن رأى السائد بين الباحثين حتى الآن هو أنه إذا كانت الرسائل اللغوية تقوم بدور رئيسى فى مجال الرسائل المتعلقة بالتواصل الإنسانى العام فإنه لا ينبغى أن تغفل بقية أنواع الرسائل التى تستخدمها المجموعات البشرية، وأن ندرس خصائصها

(١) انظر :

Barthes, Roland. "Elements de Semiologie" Trad. Madrid 1971, P.15.

البنائية والوظيفية دون أن ننسى أن اللغة هي وسيلة التواصل الأولى وأن ترتيب الوسائل في الأهمية يقتضى بالضرورة توقف الأنماط الثانوية الأخرى على النمط اللغوى وإن كانت تختلف عنه بدرجات متفاوتة . فالسيمولوجية تضع الأسس العامة لعلم الرموز وأبنيتها المختلفة وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعد الحلقة المركزية التى تحيط بعلم اللغة الذى يقتصر على التواصل بالرمزية اللغوية فحسب، وهناك دائرة ثالثة أوسع من السيمولوجية وأعم منها هي علم التواصل البشرى العام الذى يشمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلمى الاجتماع والاقتصاد .

المستويات السيمولوجية:

عند تصنيف الأبنية السيمولوجية تقدم لنا العلاقة المتنوعة دائما بين الدال والمدلول معيارا ضروريا لا غنى عنه، وعلى الباحث أن يتخلص من محاولة قسرها وحصرها في الإطار اللغوى وأن ينتبه إلى خصائصها المميزة والطابع الغالب عليها .

ويبدو أن أهم تقسيم للرموز هو الذى دعا إليه «بيرس» في برنامج عام ١٨٦٠ وتبناه «جاكوبسون» في دراساته الحديثة ويدعو إلى التمييز بين ثلاثة أنواع مختلفة هي : الإشارات والأيقونات والرموز، وهو تقسيم يعتمد على اختلاف طبيعة العلاقات بين العناصر المتعددة، فهناك مثلا علاقات التجاور والتشابه، فالإشارة الحسية التى تربط بين الدال والمدلول تركز على التجاور الواقعى الوجودى بينهما، والنموذج الواضح لهذا أصبح التى تشير إلى شيء ما . أما العلاقة الأيقونية بين الدال والمدلول فهى ليست سوى كأن يفسر الناظر للوحة فنية مثلا ما يراه بأنه منظر طبيعى، «مشاركة نوعية» أى تشابه نسبى يحس به المشاهد أو المتلقى، فمحور هذه العلاقة إذن هو التشابه الواقعى بين الطرفين . وإن كان أصل كلمة أيقونة يدل على الصورة أو التمثال أو التكوين الفسيفسائى الذى يمثل شخصا مقدسا فى الكنائس، إلا أنها تستخدم هنا للدلالة على نوع من العلاقة السيمولوجية الخاصة .

أما كلمة «الرموز» فيقصرها هؤلاء الباحثون على النوع الثالث مع تنوع دلالاته ومخالفة معناه أحيانا للتصور التقليدى فعلى عكس التجاور الفعلى القائم بين

الأصبع والسيارة المشار إليها مثلاً في العلاقة الإشارية، أو التشابه الواقعي الموجود بين السيارة ورسمها في العلاقة الأيقونية فإنه لا يوجد أى تقارب فعلى بين كلمة «سيارة» وهذا الشيء الموجود بالفعل في الشارع، ففي هذا النوع من الرمز تخلق العلاقة بين الدال والمدلول من أى رابط فعلى خارجي^(١). على أنه ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أن هذه الأنواع الرمزية الثلاثة ليست منفصلة تماماً عن بعضها البعض، ولكنها تمثل فحسب مراتب مختلفة ترجعها لأنواع من العلاقات المتبادلة القائمة بين الدال والمدلول، إذ إننا قد نلاحظ في الواقع تنوعاً وتدرجاً في الانتقال بينها من مرتبة إلى أخرى، فنجد مثلاً أيقونات رمزية أو رموزاً أيقونية، وكل محاولة لتناول الرموز اللغوية على أساس أنها مجرد رموز اعتباطية تقليدية تقع في التبسيط الخادع كما سبق أن ذكرنا لأن الوظيفة الأيقونية التشبيهية تلعب دوراً مهماً في مختلف مستويات البنية اللغوية، وإن كانت تخضع بالضرورة لعدد من الاعتبارات الأخرى، كما أن المظهر الإشاري للغة يكتسب أهمية مشكلة في الدراسات اللغوية تتزايد من يوم لآخر، ومن ناحية أخرى فإن من الصعب إنتاج رمز إشاري مقصود يخلو تماماً من العناصر الأيقونية أو الرمزية، فنموذج الإشارة الخالصة الذي يتمثل في أسهم ودوائر وعلامات المرور لا يخلو من الدلالة الرمزية التقليدية التي تنبني على التقابل بين الألوان، كما أن الإشارة إلى شيء ما لا تخلو من الاعتبارات الرمزية المختلفة طبقاً للإطار الثقافي الذي قد يضيف عليها دلالات متنوعة مثل الاحتقار أو اللعنة أو التعظيم.

وهناك تقسيمات أخرى للعلاقات السيميولوجية العامة لا تبعد عن هذا كثيراً، ومنها ما يرى أن أية إشارة تتضمن ثلاث علاقات، علاقة داخلية هي التي توجد فيها بين الدال والمدلول، وعلاقيتين خارجيتين، إحداهما ممكنة وهي التي تربط بين الإشارة برصيد معين من الإشارات الأخرى وتفصلها عنها بإدماجها في السياق القولى، والأخرى فعلية وهي التي تربط الإشارة بغيرها من الإشارات السابقة عليها أو اللاحقة لها في هذا السياق نفسه. أما النوع الأول من هذه العلاقات فهو الذي يبدو بوضوح فيما يطلق عليه عادة «الرموز» كما يرمز الصليب مثلاً للمسيحية

(١) انظر :

Jakobson Roman, "Nuevos ensayos de linguistica general" Trad. Mexico, 1976, P.110.

والهلال للإسلام، أو كما يرمز اللون الأحمر للمنع والأخضر للإباحة فى قوانين المرور، وبالنسبة للمستوى الثانى من العلاقة فهو يفترض وجود احتياطى لكل إشارة، أو «ذاكرة» منظمة تضم أشكالاً مختلفة عنها فى المعنى، لكنها تثيرها وتوحى بها ويمكن أن تتبادل معها، وقد يسمى هذا النوع علاقة الاستبدال، أما العلاقة الثالثة فهى علاقة الإشارة بغيرها من الإشارات الماثلة معها فى السياق ولهذا فهى تسمى علاقة المجاورة.

وإذا كانت الدراسات التقليدية قد عنت بنوع واحد من هذه العلاقات فإن البنائية تتميز بالاستفادة من علم السيميولوجية فى الوعي بهذه المستويات الثلاثة وتجاوز المرحلة الرمزية البحتة لاحتضان أنواع العلاقات الأخرى، هذه المرحلة التى سيطرت فترة طويلة على الباحثين عندما كانوا يرون فى أية إشارة بعدها الرأسى العميق مثل باطن الأرض، ونجم عن هذا الطابع الرأسى للعلاقة الرمزية أنها كانت تبدو فريدة وحيدة، فالرمز يتصب فى العالم مشيراً إلى الرموز إليه الذى يعد كأنه جذره وامتداده، كما أن هذه العلاقة الرأسية كذلك تخضع إلى حد ما لمنطق المشابهة، فالرمز يشبه الرموز إليه بشكل ما، وقد سيطر هذا الوعي الرمزى على مجالات علمية عديدة ابتداء من علم اجتماع الرموز إلى علم النفس، مما جعل الرمز يحظى خلال فترة طويلة بقوة أسطورية هائلة نظراً لثرائه وعمقه، غير أن كلمة الرمز قد أصبحت الآن عجوزاً مستهلكة، وأخذت تراحمها كلمات أخرى مثل الإشارة والدلالة، ويترجم هذا الانتقال نوعاً من نضوب الوعي الرمزى الذى يعتمد على علاقة التشابه بشكل ما، بينما أخذت النظرة التحليلية تعنى بالعلاقات الشكلية بين الإشارات نفسها خارجة بذلك على هذا الضمير الرمزى الذى لم يكن يعنيه من الشكل إلا ما يدل عليه فحسب، وفى اللحظة التى تتم فيها مقارنة إشارتين معاً فإن الضمير الرمزى يختفى ليحل محله ضمير أو وعى قياسى، فالصليب مثلاً يكف عن كونه رمزاً متوحداً عندما يقارن بالهلال أو بالمطرقة فى نوع من النظم الأيديولوجية القياسية أو الاستبدالية. هذا الوعي القياسى يحدد المعنى لا بما يدل عليه وإنما بطريقة تركيبه مع معانٍ أخرى فى علاقات متعددة الأبعاد^(١).

(١) انظر: Barthes, "Essays Critiques" Trad. Barcelona 1970, P.251.

وعلى هذا فإن الموقع هو الذى يحدد قيمة العلامة من الوجهة السيميولوجية .
ويشرح بعض الباحثين هذه الفكرة عن نظم العلاقات بتصوير ميناء الساعة المدور
والمقسم إلى نقط والذى تعبّره العقارب بشكل دائرى ، فقيمة كل نقطة تتوقف على
موقعها بالنسبة لما يسبقها وما يليها ، وعندما نجد العقرب الصغير عند رقم ١٢ والكبير
عند رقم ٣٠ مثلاً فإن هذا ينتج مفهوماً مقابلاً لجملة تقول «الساعة الآن الثانية عشرة
والنصف» والذى يحدد هذا المفهوم إنما هو وضع النقاط ١٢ و ٣٠ بالنسبة للدائرة ،
وعلى هذا فإن مجموعة النقط هي احتياطى الدلالة أو «ذاكرة» الساعة التى تعتمد فى
معناها على الموقع فحسب .

قاعدتا الانبثاق والاختيار:

يهدف البحث السيميولوجى إلى تحديد وظائف النظم الدالة المختلفة عن اللغة
طبقاً للمنهج البنائى الذى يتمثل فى إقامة تصور خاص للأشياء الملاحظة ، ولهذا
ينبغى أن تتوافر له خواص الانبثاق والاتصال بموضوع البحث وما يترتب عليهما من
عدم التعرض للأشياء إلا من وجهة نظر واحدة واختيار الجوانب التى تتصل بتلك
الوجهة فقط واستبعاد ما عداها ، ووجهة النظر التى تختارها السيميولوجية تشير
بالضرورة إلى دلالة الأشياء المحللة ، فهى توجه تساؤلها إلى بعض الأشياء فيما
يتصل بدلالاتها فحسب دون التعرض لجوانبها الأخرى سواء كانت نفسية أو اجتماعية
أو طبيعية ، وإن كانت لا تنكر هذه الجوانب الأخرى ولا ضرورة تناولها على مستوى
آخر يختلف عن المستوى السيميولوجى ، فالأزباء مثلاً لها جوانبها الاقتصادية
والاجتماعية ولكن الباحث هنا لا يتعرض لهما ، بل يقصر مهمته على دلالتها
الرمزية التكوينية طبقاً لمبدأ الاقتصاد على ما هو مرتبط بمادة البحث ومنبثق عنها من
الداخل ، أى طبقاً لقاعدة المناسبة .

وهذا يقتضى بالضرورة تحديد مادة البحث التى يحاول الوصول إلى بنيتها والتى
تسمى «جسم البحث» الذى لا بد أن يكون مجموعة مادية محددة يتم اختيارها
بشروط خاصة وإن كانت لا تخلو من الاعتباط ، فالذى يتعرض لدراسة النظم
الغذائية مثلاً لا بد أن يختار مجموعة من الوثائق التى سيدخلها فى تحليله مثل قوائم

الأكل فى المطاعم أو أطباق اليوم فى الصحف والإذاعة أو قوائم الطعام الواقعية طبقا لاستخبارات وإحصاءات. ولا مفر له أن يلتزم بهذا «الجسم» خلال البحث حتى يستنفد جميع إمكانات تحليله ويدرجه فى النظام الذى يستخلصه ويكتشف قواعده، ومن الضرورى من وجهة النظر العملية أن يلتزم فى هذا «الجسم» بالمستوى التوقيتى شبه الثابت زمنيا؛ لأن جسدا متعدد الأجزاء لكنه محصور زمنيا أسهل فى التناول من الجسد البسيط المستمر خلال فترة زمنية طويلة يتعرض فيها للتغيرات الحتمية، ولهذا فمن المفضل اختيار مراحل زمنية قصيرة فى البداية لوضع أنظمتها ثم البحث عن تطور هذه الأنظمة على المستوى التاريخى بعد ذلك للوصول إلى إيقاع وسرعة التغيرات التى تعانىها هذه النظم ووضع النظام السيميولوجى التاريخى لها^(١).

قواعد توزيع الوحدات السياقية والنظامية:

يتم تحديد النظم التى تخضع لها عناصر السياق للوصول إلى القوانين التى تحكم تركيبها وتوزيعها، مثل قوانين تركيب الكلمات فى جمل وتجميع أجزاء الملابس أو أطباق الأكل أو إشارات المرور على الطريق، إذ إنها جميعا تخضع لقواعد محددة، ومع أن ممارسة الكلام وتوفيق الرموز يتمتع بقدر من الحرية إلا أنها حرية مضبوطة، فالتوزيع هو شرط المستوى السياقى، إذ إن السياق كما عرفه بعض الباحثين «كل مجموعة من الرموز المختلفة فى الوظائف، وهى على الأقل ثنائية، وتقوم بين أطرافها علاقة من التكيف المتبادل».

وبوسعنا أن نتصور نماذج مختلفة من التأليفات التى تخضع لمنطق الرموز نفسه، ويجدر أن نتذكر أنواع العلاقات الثلاث التى تقوم بين الوحدات السياقية المتجاورة وهى:

- ١ - التضامن: عندما تقتضى الوحدات بعضها بعضا بالضرورة والتبادل.
- ٢ - الاقتضاء البسيط: عندما تؤدى إحداها إلى الأخرى دون العكس والتبادل.
- ٣ - الضم والتوفيق: عندما لا تؤدى إحداها بالضرورة إلى الأخرى.

(١) انظر:

Barthes, Roland Elements de Semiologie, Trad, Madrid, 1970. P.99

وإذا أخذنا اللغة كمثال وجدنا أن المتحدث يتمتع بحرية متزايدة في توفيق وتأليف الوحدات اللغوية ابتداء من الحروف إلى الجمل ، مع ملاحظة انعدام الحرية في التأليف النظامي للحروف لأن قوانين اللغة لا تسمح بتغيير طبيعتها فكأن هذه هي نقطة الصفر في حركة الاختيار الحر ، وهناك حرية محدودة في تجميع الحروف لتكوين كلمات نظرا للقوانين التي تحكم عملية خلق الكلمات ، أما حرية التوفيق بين الكلمات المختلفة في جمل فهي واقعية بالرغم من خضوعها لقواعد النحو ونماذجه وتبقى حرية التوفيق بين الجمل من أوسع الحريات ، إذ إنها لا تخضع للنحو وإنما لقوانين التماسك الفكرى التي لا تتصل بالميدان اللغوى ؛ فالحرية السياقية إذن متدرجة واحتمالية فهي تتناسب عكسيا مع حجم الوحدات وتزيد كلما انتقلنا من مستوى صغير إلى ما يكبره . نغلى أن هناك احتمال إشباع بعض الأشكال النحوية في بعض الكلمات ؛ فالفعل «عرض» مثلا لا يتمشى إلا مع أنواع مخصوصة من الفاعلين ، وفي مجال الملابس نجد أن «الجونلة» أو التنورة لا مفر من أن تكتمل مع نوع من «البلوزات» فحسب ، ومن هذه الناحية فإن من الممكن أن نضع جدولا لكل كلمة يحدد مجموعة الكلمات الأخرى التي يحق لها أن تتوافق معها طبقا لقانون الاحتمالات ، وأقل هذه الاحتمالات ينتهى حينئذ إلى المجال الشعري للكلمة أى أن درجة الإبداع - مثل مستوى الإفادة في الإعلام طبقا لنظريات علم الاتصال - تتوقف على عنصر المفاجأة في ضم العناصر التي لا يتوقع جمعها في صعيد واحد ، ومن هنا فإن بعض الأدباء - الكاتب الأسباني «بايى إنكلان» - كان يقول : «يا لشقاء الشاعر الذى لم يجرؤ يوما على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل على الإطلاق» .

أما المستوى الثانى فهو الذى كان يسميه «سوسيور» مستوى الإيحاء ، وسمى بعد ذلك بمستوى القياس والتبادل : وانتهى به الأمر فى الدراسات السيميولوجية إلى أن أصبح هو مستوى النظام .

وبالرغم من أن الوصول إلى الوحدات السياقية المتجاورة لا يكون إلا عن طريق عمليات الفك والتحليل ، وأن وضع القوائم للمقابلات المتشابهة المنظمة لا يتأتى إلا بعد التصنيف فإنه لا بد فيها من إجراء بعض التجارب العامة بين الدال والمدلول ، وتشير اللوحة التالية إلى بعض الأنظمة السيميولوجية ومستوياتها النظامية والسياقية

لتوضيح ما نحن بصدده وضرب الأمثلة له^(١):

النظام	السياق
الملبس	مجموعة الأجزاء أو القطع التي لا يمكن ارتداؤها معاً على نفس المكان من الجسم في نفس الوقت . ويؤدي التنويع بينها إلى تغيير المعنى الذي يعبر عنه الملبس مثل القبعة والبيرييه وتاج الشعر والعممة والطربوش .
المأكل	مجموعة الأغذية المتشابهة أو غير المتشابهة التي يختار منها نوع واحد فحسب نظراً للمعنى خاص مثل أطباق الحساء المتعددة أو أطباق الشواء المتعارضة .
الأثاث	مجموعة قطع الأثاث المتنوعة التي تنتمي إلى أساليب مختلفة وتقوم بنفس الوظيفة مثل السرر الحديثة أو الكلاسيك .
فن العمارة	التنوع الأسلوبى فى العنصر الواحد من المبنى مثل أشكال السقوف المختلفة أو الشرفات أو الأبواب المختلفة .
	تراكب العناصر المختلفة للملبس وتوافقها مثل البنطلون والجاكته والبالطو أو البلوزة والجونلة والجاكت ، والطربوش والبدلة أو العملة والكاكولة .
	التسلسل الفعلى للأطباق المختارة على طول الأكل مثل قائمة الطعام المقدم .
	تراكب قطع الأثاث المختلفة فى مكان واحد بالتجاور مثل السرير والدولاب والتسريحة .
	تجاوز التفاصيل على مستوى المبنى كله كمجموع مثل السقف والجدار والباب والشرفة .

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٦٤ .

شروط الرمز:

قام زمرة من علماء التحليل النفسى والجمالى بتعميق دراسات الرمز ووضع التصورات الخاصة بطرق أدائه لوظائفه ودلالته فى ذاته ، فالكلمات التى تعد رموزا لا نتعرف من خلالها على «حركة نحو شىء آخر» ولا «من شىء آخر» وإنما هى نابعة من ذاتها ، ويترتب على ذلك تمييز آخر بين الإشارة والرمز ، فعندما تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إثارتنا فهى لا تزال رمزا ، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة .

وكذلك نجد من مقولات علم الرمز الحديث التمييز بين الرمز الصاعد والهابط طبقا للباحث الألمانى «كاهلير» الذى يرى أن الرمزية الهابطة هى التى تنطلق من نفسها بحيث تهبط الدلالة إلينا من واقع سابق رفيع ، وهو واقع محدد نقوم نحن بعد ذلك بانتزاع قيمة رمزية منه لتفسير حقائق تاريخية أو أسطورية ، أما الرمزية الصاعدة فهى على العكس من ذلك تنبثق من فكر الفنان الخالق بكل جدتها وطرافتها دون أن تتبع أى نموذج سابق ، فالفنان له مطلق الحرية فى خلق صورته وتشكيلها فى صيغ فريدة لا تلبث أن تعنى شيئا إنسانيا مشتركا وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقى . وهناك شروط أربعة لمعرفة الرمز هى :

١ - خاصيته التشكيلية التصويرية : مما يعنى موقفا متجها إلى اعتبار الرمز ، لا فى ذاته وإنما فيما يرمز إليه .

٢ - قابليته للتلقى : أى أن هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذى يجعله موضوعيا .

٣ - قدرته الذاتية : أى أن الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التى لا حول لها فى نفسها .

٤ - تلقيه كرمز : مما يعنى أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا ، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله بعد ذلك ، لأن عملية تحول الشىء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية واحدة لا تتجزأ إلى مراحل .

ويعتبر بعض الباحثين أن الفكرة السيميولوجية الحديثة التى تفصل بين الشفرة أو

«الكود» أو قوانين الرمز من ناحية والرسالة الخاصة التى يتم معرفة معناها بفضل هذه الشفرة من ناحية أخرى تطوير محدث لنفس الثنائية الشهيرة عند «سوسيور» بين اللغة كنظام والكلام كتطبيق له^(١).

تراكيب الرمز اللغوية:

من مبادئ السيميولوجية اللغوية أن الرسالة التى يبعث بها المرسل لا بد أن يتلقاها المرسل إليه كما ينبغى، أى أن على المرسل أن يجربها على قواعد الشفرة وعلى المرسل إليه أن يحلها طبقا لهذه القواعد نفسها، وكلما استطاع المرسل إليه أن يلم بتفاصيل هذه القواعد أصبح فى وسعه أن يحصل على بيانات أغزر، وتعد الرسالة والقواعد الأساسية التى تتكئ عليها وسائل التواصل اللغوى، وإن كان كل منهما يقوم بوظيفته بطريقة مزدوجة. فمن الممكن أن يستعمل هو نفسه أو يشار إليه، وهكذا فالرسالة قد تحيل إلى القواعد الشفرية أو إلى رسالة أخرى كما أن الدلالة العامة لأية وحدة من هذه القواعد الشفرية تعنى إشارة إلى جملتها أو إلى رسالة معينة.

وعلى هذا فإن علماء السيميولوجيا يميزون بين أربعة أنواع من الازدواج:

- ١ - نوعان دائريان عندما تحيل الرسالة إلى مثلها والقواعد الشفرية إلى نظائرها.
- ٢ - نوعان من التغطية حيث تحيل الرسالة إلى القواعد الشفرية أو بالعكس.

ولنأخذ مثلا على ذلك الجملة التالية: «قالت لى سعاد إن «الشبس» تعنى رقائق البطاطس المحمرة» وتنحل أبنيتها إلى الأنواع الأربعة السابقة، فهى قول يحتوى على قول آخر؛ أى رسالة تتضمن رسالة أخرى ويرمز لها سيميولوجيا هكذا: (ر/ر)، كما أنها صيغة قول مستقل فهى رسالة قواعد (ر/ق) وفيها اسم علم وهو (ق/ق) ومحولات (ق/ر)^(٢).

(١) راجع كتاب «البنائية» الذى أشرنا إليه أول هذه الدراسة لمؤلفه: Brockman

(٢) انظر لمزيد من التفصيل كتاب «دراسات فى علم اللغة العام» تأليف: Jakobson المشار إليه من قبل ص ٣١٢.

ونعود فى تحليل الرمز اللغوى إلى نقطة الانطلاق فنجد أنه يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال فى مستوى التعبير بينما المدلول فى مستوى المضمون، ثم لا نلبث أن نتذكر أهم اضافات علماء اللغة فى هذا المجال وهى تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة ومادة ومن هنا يصبح لدينا أربعة عناصر هى:

١- مادة التعبير: وهى المادة الصوتية الأولية المنطوقة وإن كانت غير مقعدة.

٢- صورة التعبير: وهى مكونة من القواعد النحوية التى تنظم المادة المنطوقة أو المكتوبة.

٣- مادة المضمون: وهى العناصر الفكرية والعاطفية التى تتكون منها الدلالة.

٤- صورة المضمون: وهى التنظيم الشكلى للمدلولات الذى يعتمد على حضور أو غيبة الطابع الدلالى، ويلاحظ أن هذا النوع الأخير صعب الإدراك لاستحالة فصل الدال عن المدلول فى اللغات البشرية، لكن هذا لا يمنع من أن التمييز بين الصورة والمادة يساعد الدراسات السيميولوجية بشكل فعال، ولعل هذا التقسيم يفيد فى تحديد العلاقة بين الرموز اللغوية والسيميولوجية، ويسهل إمكانية العثور فى هذه الأخيرة على نفس تلك العناصر الأربعة، فهناك مثلاً الدال والمدلول فى نظام المرور بحيث نعتبر أن اللون أمر بالمرور وإن كانت مادته مختلفة. وكثير من النظم السيميولوجية - مثل الأشياء والحركات والملامح والصور - لا تتطابق مادة التعبير فيها على دلالتها، إذ إن من المعتاد أن تزود الوظائف فى الأدوات المستعملة، فالملبس يقى الحر والبرد والمأكل يهدف للتغذية، وإن كانا من ناحية أخرى يقومان بوظائف سيميولوجية دالة فى المجتمع.

دور الحواس فى الرموز السيميولوجية:

تقوم الحواس الخمس الخارجية للإنسان بوظائف سيميولوجية فى المجتمع ومظاهرها لا حصر لها، إلا أنه بوسعنا أن نذكر بعض أمثلتها كالمصافحة شدا على اليد والربت على الكتف والتقبيل بالنسبة لحاسة اللمس، وكالعطور والبخور بالنسبة للشم، وكاختيار أطباق الأكل وترتيبها وأنواع الشراب بالنسبة للذوق وبالرغم من أن

الدراسة المنتظمة المنهجية لهذه المظاهر السيميولوجية المتعلقة بتلك الحواس في الثقافات المختلفة يمكن أن تكون شائعة ممتعة مليئة بالطرائف الغريبة إلا أنه من البديهي أن المجتمع الانساني قد اختار أنظمتة الرمزية الشائعة من مجالى السمع والبصر على وجه الخصوص .

وهناك خاصية مهمة تفصل بين الرموز السمعية والبصرية بشكل حاسم وهى اعتماد الرموز السمعية على عنصر الزمان كعامل جوهري فى تركيبها البنائى سواء قام على محور التتابع أو التعاصر ، بينما نجد أن بنية الرمز البصرى تجعل من الضرورى تدخل المكان ، وقد نستطيع الاستغناء عن الزمان كما يحدث فى الرسم والنحت أو تصبح هى العنصر المنظم له كما يحدث فى الأفلام السينمائية .

أما النظامان الخالصان للذان أقيما على أسس الزمان وحاسة السمع فهما اللغة المنطوقة والموسيقى ، وبنيتهما - كما يقول علماء الطبيعة - متقطعة ، إذ إنهما يتكونان من عناصر أولى مصغرة مصطنعة تخضع لعوامل التركيب وقوانين التأليف والتوافق ، وتنقسم هذه الرموز طبقا لطريقة إنتاجها إلى رموز عضوية وأخرى آلية ، ولو طبقنا هذا على الرموز البصرية لوجدنا أن الإيماءات تصدر مباشرة عن بعض أعضاء الجسم ، بينما يقتضى الرسم والنحت تدخل الآلات والأدوات ، وفى الرموز السمعية نجد أن الكلمة والموسيقى الشفوية ينتميان إلى النوع الأول بينما تنتمى الموسيقى الآلية للنوع الثانى ، ومن الضرورى التمييز بين الإنتاج الآلى للرموز ومجرد إعادة إنتاج الرموز العضوية بوسائل آلية ، فشيوخ الكلمة من خلال الأسطوانة والتليفون والراديو لا يغير من بنية القول الذى تديعه لأن نظامه السيميولوجى يظل كما هو ؛ ومع ذلك فإن الانتشار على نطاق أوسع فى الزمان والمكان لا بد أن يترك أثره على العلاقة بين الناطق والمستمع وأن يؤثر بالتالى فى تكوين الرسالة نفسها . وعلى هذا فإن تطور وسائل الاتصال الشفوى والدور المتزايد لها لا مفر من أن يؤثر بشدة على تطور القول ويصبح مجالا خصبا للبحث اللغوى والاجتماعى . هذا بالإضافة إلى أن بعض وسائل الاتصال تحرم المستمع من العنصر البصرى - مثل

الراديو والتليفون - وبعضها الآخر تزوده بهذا العنصر - مثل التليفزيون والسينما - مما يجعل لكل منها نظمه السيميولوجية الخاصة المؤثرة على اللغة^(١).

وقد جرت في ألمانيا منذ وقت طويل مناظرة طريفة بين الفيلسوف «السينج» صاحب النظريات الأدبية الشهيرة الذى حاول أن يقيم حدودا فاصلة بين الأدب وبقية الفنون الجميلة و «هيردر» الفيلسوف الألماني المعروف كذلك؛ فكان الأول يؤكد أن فن الرسم يعتمد على عنصر المعاصرة بينما يركز الشعر على التعاقب الزمني؛ ورد عليه «هيردر» بأن فكرة التعاقب الزمني البسيط في الأدب وهمية، إذ إنه لا يوجد فن مؤسس على الزمن فحسب، ولكي نفهم عملا شعريا ونحكم عليه لا بد لنا من أن نعيه بشكل توقيتى في جملته. ومن المقرر عند علماء السيميولوجية الآن أن الرموز البصرية المكانية - وخاصة الرسم - من جانب، وفنون الأدب والموسيقى التى تعتمد أساسا على عنصر الزمن من جانب آخر تقوم بينها فوارق مهمة لا تمنع من وجود خصائص مشتركة، ولا بد أن نهتم فيها جميعا بالبعدين الزماني والمكاني، ومهما كان الدور الذى تلعبه المعاصرة فهناك اختلاف عميق بين فنون المكان وفنون الزمان، أو بين الرموز التى تعتمد على أحد هذين الجانبين أكثر من اعتمادها على الآخر، فالمشاهد الذى يقوم بعملية إدراك متعاصر للوحة فنية مثلا تتمثل أمامه هذه اللوحة فى كل شامل، ثم تظل كذلك حاضرة أمامه. أما المستمع الذى يدرك جملة ما سمع فإن تفاصيله تكون قد غابت عنه ولا يبقى منها سوى تصورات وأخيلته وذكرياته المركزة مما يشير إلى فرق جوهري بين هذين النوعين من التلقى والتصور، وينعكس بالتالى على الطبيعة الخاصة لبنية كل منهما، أو هو بالأحرى انعكاس لهذه البنية. ولهذا فإن انتقال بعض الآداب من المرحلة السمعية إلى المرحلة البصرية - مثل الشعر العربى - له أثره البالغ فى تكييف بنيته إذ إن الإنشاد كان يجعل القيم الموسيقية فى الشعر القديم هى الحاسمة فى تحديد قيمته، أما القراءة التى تجعله كتابيا فهى تبرز فى تكوينه عناصر تشكيلية مكانية مختلفة عن العنصر الزمني الأول نسبيا.

(١) انظر المصدر نفسه ص ١١٥.

طبيعة الصورة الشعرية:

عندما كان النقد القديم يتصور الشعر كمحاكاة للطبيعة كان يقول إن الصور الأدبية ليست شيئا منظورا مثلما يحدث في فن الرسم، بل هي على العكس من ذلك تحتاج لمجهود خيالي كبير حتى تصبح بصرية، ولعل هذا لا يزال يصدق على الصورة الشعرية في جوهرها الداخلى أكثر من اعتبار عنصر المحاكاة فيها، مما يجعلها أقرب إلى الموسيقى منها إلى الرسم، ومن هنا يلاحظ النقاد أن علماء النفس قد أسهموا في تشويش حقائق الشعر عندما فسروا الشكل الداخلى له على أنه في جوهره صور بصرية، إذ إن هذه الصور البصرية كثيرا ما تعوق التلقى الشعرى في حقيقة الأمر إن لم تقترن بالجانب الزمنى الموسيقى.

ويميل النقاد السيميولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس، مثل الصور الحرارية والتشكيلية، كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية، وبالرغم من أن العنصر الحسى هو «الجسم» العادى للغة الشعر إلا أنه قد توجد استثناءات فذة في أشكال شعرية تجريدية مطلقة كما سبق أن أوضحنا من قبل، غير أن هذا لا ينفى حقيقة أساسية وهي أن الصورة هي العنصر الجوهرى في لغة الشعر، ويضرب بعض النقاد مثلا على أهمية وظيفة الصورة التى تجسم التجربة الشعرية بقوله؛ لنفرض أنه قد طلب منك شرح الفرق بين مذاق النبيذ الأحمر ومذاق الأبيض أو شرح الفرق بين مذاق لحم الضأن ولحم البقرى مثلا، أو بين الدجاج والأسماك فإنك لا تلبث بعد قليل من التردد ومحاولة الشرح أن تقترح على المستمع تذوق النوعين لإدراك الفرق، ومثل هذا يحدث في التجارب العاطفية عندما نعانى من بعض الحالات النفسية كأن نشعر بالوحشة والوحدة والضياع فى عالم حزين حائر، ولكى نصف هذه الحالة فإننا نبحث عن الكلمات المناسبة ثم لا نلبث أن ندرك أن جميع ما قلناه لا يصل إلى كنهها ولا يكفى لتغطيتها، وفى الليلة التالية نرى فى الحلم أننا ضائعون فى مدينة لا نعرفها نهيم فى شوارعها قبيل الفجر وهى خالية تماما أمامنا ومجهولة فعلا لا نستطيع أن نهتدى فيها إلى أماكن نعرفها؛ وعندما نصحو من النوم ندرك أن الإحساس الذى جربناه فى الحلم هو نفس الإحساس الرمادى الضائع الذى حرنا فى التعبير عنه من قبل، فنحن حينئذ أمام صورة استطاعت فى لحظة أن

تظفر بما عجزت عنه الكلمات العادية من تمثيل حى قادر على نقل الإحساس المركب^(١).

نظام وأنواع الرموز الأدبية:

إذا كان الأدب نظاما من الرموز له شفرته الخاصة ويشبه النظم الدالة الأخرى مثل اللغة المنطوقة والفنون والأساطير فإنه يختلف عنها باعتماده على بنية أخرى هي اللغة، ولهذا فهو نظام دال من الدرجة الثانية، أى أنه نظام إيحائى، وإذا كانت اللغة هي المادة الجوهرية فى تشكيل وحدات النظام الأدبى فهي تنتمى إلى المستوى التعبيرى ولا تفقد معناها الخاص بالدخول فى هذا النظام. ومن هنا ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا الوظائف المختلفة للرسالة عندما نميز وظيفتها الشعرية أو الجمالية التى تتمثل فى الرسالة نفسها - طبقا لمبادئ «جاكوبسون» التى شرحناها من قبل - والتى تدخل النظام اللغوى فى النظام الأدبى وتخلق منهما مجموعة مركبة تتعادل فيها الوظائف، مع ملاحظة أن هذين النظامين - على تشابههما - لا ينطبقان، إذ إن الأدب يستخدم شفرات اجتماعية لا يدخل تحليلها فى دراسة النظم الأدبية، أما العناصر الأدبية فهي التى لا يمكن تفسيرها إلا على ضوء الشفرة الرمزية للأدب.

ويميز بعض الباحثين بين خمسة أنواع من الرمز الأدبى هي:

١ - الرمز الذى يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبى فى عمل محدد: مثل الأرض اليباب فى قصيدة «إليوت» الشهيرة، أو المطر فى أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب.

٢ - الرمز الذى يظهر من حين لآخر فى إنتاج أديب ما ويتطور فى أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة فى جملتها ودلالة مميزة بداخلها مثل الحديقة أو الموسيقى فى أعمال جبران خليل جبران أو الأرض الطيبة فى مسرح «شكسبير».

٣ - الرمز الذى ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة فى كل سياق مختلف مثل «عوليس» فى انتقاله من الملاحم اليونانية القديمة إلى قصة «جيمس جويس».

(١) انظر: Pagnini, Marcelo, "Estructura literaria Y Metodo critico. Trad. Madrir, 1975, P.20.

٤ - الرمز الذى يمارس وظيفته فى إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والإنجيل وغيرها من الرموز الدينية الكبرى .

٥ - الرموز التى تتردد فى ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعا ، وينتمى لهذا النوع الأخير جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية منها مثل القمر والماء وغيرها .

ومن ناحية أخرى فقد يعدون بقية الأجناس الأدبية من قصة ومسرح - بالإضافة إلى الشعر الغنائى بطبيعة الأمر - أبنية رمزية ، فحين نبحث فى هذه الأعمال عن المعنى فإننا نضفى عليها صفة الرمز ولا نكتفى بالأحداث فى نفسها وعندئذ فلا تقتصر الصيغة الرمزية على الصور وإنما تشمل الأعمال كلها على أساس أنها تعكس بطرقها السيميولوجية الخاصة البنية الثقافية العميقة^(١) .

رمزية الصوت الشعري:

فى البحوث المختلفة التى تجرى عن الرمزية الصوتية يمكن دراسة الإيحاء السمعى على الوجه التالى :

- إما كظاهرة عالمية تصدق على جميع اللغات .

- وإما كخاصية مميزة للغة معينة .

- وإما كوظيفة جمالية تقوم بأدائها بعض الأصوات طبقا لشروط سياقية خاصة ، وهذا هو نوع البحث المتصل بالأدب الذى نركز عليه هنا .

وإذا كانت الرسالة الأدبية تتكون من منطوق ومدلول يمثلان بنيتها الأساسية ، فإن تحليل الوظائف الرمزية للجانب الصوتى لا يلبث أن يتشابك مع جوانب الدلالة الإيحائية ، ويقسم علماء اللغة الرمزية الصوتية إلى قسمين :

(أ) مباشرة : وهى التى تختلط بعناصر المحاكاة الطبيعية فى الأصوات وتستقى الإيحاءات منها مثل زئير الريح وإيقاع المطر الرتيب .

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٦٩ .

(ب) غير مباشرة : وهى التى تتمثل فى الاشتراك المفاجئ للعنصر الصوتى فى الدلالة .

وقد تتعارض النظريات اللغوية فى بعض النتائج التى تستخلصها فى هذا المجال ، ولكن هناك قدرا مشتركا لا مفر من أن تتفق عليه يؤكد الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات نتيجة لتداعيات لا شعورية فى معظم الأحيان ، ولا شك أن تراسل الحواس يلعب دورا كبيرا فى هذا الصدد ، فالانطباع الذى يصل من خلال حاسة معينة كالسمع مثلا لا يلبث أن يشير إichاءات بحواس أخرى مثل البصر أو اللمس ، كما أن هناك نوعا من إichاء التشابه أو التناظر يعتمد على لون من القياس القائم بين المدلول والمنطوق كما يحدث فى حالات النبر والتشديد والتكرار ، مما يؤكد وجود طاقة إichائية كامنة فى طبيعة الأبنية الصوتية المناسبة أو المتعثرة ، الحادة أو الرصينة ، ومن الحكمة ترك هذه الخصائص لمزيد من الدراسات التجريبية قبل تأكيد بعض القواعد التى لا يجمع عليها الباحثون ، فهناك من يزعم مثلا أن المجال العاطفى يتجاوب مع الحروف والكلمات المفتوحة كما أن الخوف والغموض يرتبطان بالحركات المغلقة ؛ فالنوع الأول يوحى بالضوء والثانى بالظلمة^(١) .

وينبغى ألا نغفل أن تعبيرية الحروف إنما هى ظاهرة مرتبطة بالسياق الصوتى فى لغة معينة ؛ والإيقاع هو الذى يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها فى قوالب زمنية تمارس من خلالها الإichاء .

ومن هنا فإن دراسة الرموز الصوتية لا تدخل مجال السيميولوجية إلا إذا عقدت شبكة العلاقات المتعددة بين مستويات هذه الرموز ورصدت قوانين تركيبها واحتكمت بقدر الإمكان إلى معطيات علم الإعلام حتى تتجاوز مرحلة الحدس الظنى إلى مرحلة القياس الكمي الدقيق ، ولا بد لها أن تولى عناية خاصة لبحث جوانب الإيقاع باعتباره العنصر الرئيسى الممثل للزمن فى السياق والذى يتحكم فى بنية العناصر الأخرى المساعدة له سواء كان ذلك فى الشعر أو النثر .

(١) يتصل بذلك ماكان يعزوه الرمزيون الفرنسيون من ألوان لكل حرف حركة هكذا : حرف A للأسود و B للأبيض و T للأحمر و U للأخضر و O للأزرق .

خواص الأسلوب البنائية:

هناك تصوران للأسلوب متعارضان إلى حد كبير : فأحدهما يفهمه على أنه شيء مشترك يربط الظاهرة الملاحظة بغيرها من الظواهر ، وعلى هذا فإن الخواص الأسلوبية لا بد أن تكون مشتركة بين مجموعة من النصوص القولية - المفتوحة عموما - أو بين مجموعة محددة من الأعمال التشكيلية أو الفنية أو الثقافية .

وفي هذه الحالة فإن الأسلوب يعد تعبيراً عن نظام متحد ذي شكل متماسك متصل بقاعدة هذا النص أو ذاك ، بالمعنى السيميولوجي لكلمة النص .

ومن ناحية أخرى يمكن أن يفهم من الأسلوب أنه هو الشيء الخاص ، وفي هذه الحالة فإن الخواص الأسلوبية تقتصر على المعالم المميزة لنص واحد ، وبهذا المعنى يدرس أسلوب الكاتب أو الفنان - أي أسلوبه الفردي - الذي يمكن أن يعد بدوره طبقاً للتصور الأول تركيباً معيناً لبعض الخصائص الأسلوبية المجردة .

وتتمثل نقطة الانطلاق في تحديد الأسلوب بالمفهوم الأول في التقاط النظام الكامن وراء ظواهر النصوص المحللة ، وهو نظام ضمني تدل عليه الأعراض الأسلوبية ؛ وخطوات الباحث عندئذ تمضي من النظام إلى النص ، أما في الحالة الثانية ، فإن نقطة الانطلاق تصبح هي النص نفسه ويتجه منها الباحث نحو النظام ، فهي لذلك ذات طابع تحليلي استقرائي ، بينما يعتبر التصور الأول استنتاجياً ذا صبغة تركيزية^(١) .

على أن فكرة الأسلوب نفسها تفترض الاعتراف بالمبدئي بالتقابل والتساوي بين الأساليب المختلفة بالنسبة لمحتوى معبر عنه ؛ فعندما نتحدث عن أساليب مختلفة نسلم ضمناً بأن من الممكن التعبير عن مضمون واحد - أو متقارب - بطرق مختلفة ، ونقبل على هذا فكرة أن يتجسد المعنى في أكثر من أسلوب ، وهذا المبدأ نفسه والذي يسمح بتصوير الترجمة والحديث بلغات مختلفة ، فإذا كانت الأساليب تقابل بعضها بعضاً فهي مثل اللغات المختلفة التي تعبر عن المعاني نفسها ، وتعادل الأساليب

(١) انظر : Uspenski, Boris, A. "Les Problèmes Sémiotique du Style `a la lumière de la linguistique" Trad Buenos Aires 1970, P.85.

المختلفة بالقوة يتمثل في أننا يمكن أن نقوم بالترجمة من أسلوب إلى آخر داخل اللغة الواحدة . وبهذا الشكل فإن الفوارق بين الأساليب يمكن أن تقارن إلى حد ما بفارق اللغات ، فهي نظم مصغرة للتواصل أو لغات صغيرة تتميز بتنوعها ، وتبدو كما لو كانت تنفيذات متعددة لنظم عامة أو لغات مكبرة . بيد أن هناك فرقا جوهريا بين الأساليب اللغوية العامة والأساليب الفنية ، ففي النوع الأول يبدو أن الترجمة ممكنة دون خسارة فادحة ، أما خواص الأسلوب الفني المميزة فهي تدور حول الانطباع الذى يتولد لدينا بتوحيده واستحالة أدائه بطريقة أخرى ، وعلى هذا فإن متلقى العمل الفني ينفذ إلى أسرار تركيبه ويستجيب لدقائق تكوينه بدرجة يصعب على أثرها أن يشرك مع هذا النص شيئا آخر ويحكم بأدائهما لنفس المعنى ، ويبقى الأسلوب فى الفن هو الشيء الفريد المختار من بين إمكانيات مختلفة ، لأنه وحده هو الذى يستجيب ببنيته لما يريد الفنان أدائه ، ومن هنا فإن اختيار الأسلوب فى الفن يخضع لضرورات أشد صرامة وأكثر حكمة ودقة من اختياره فى اللغة العادية . ويظل التقابل بين الأساليب الفنية هو فى الدرجة الأولى تقابل بين أبنية متعادلة لكنها ليست متماثلة بأية حال^(١).

فالعنصر الجوهري فى القيم الأسلوبية يتخلق أساسا من التقابلات بين أساليب اللغة المختلفة ، ويتضح صدق ذلك من أن كل أنواع التلوين فى الأسلوب وما يعزى لها من قيمة يختفى بمجرد أن نتصور لغة ذات أسلوب واحد ، وعلى هذا فإن قيمة الأسلوب تتحدد بالعلاقة المتبادلة ، وقد تبدو هذه العلاقات فى بعض الأحيان كما لو كانت تعارضا بالخلو ، بمعنى أن يكون أسلوب ما متضمنا لشيء معلوم يخلو منه أسلوب آخر ، ويسمى حينئذ الأسلوب الموسوم بينما يسمى الأسلوب الثانى محايدا أو غير مرسوم ، وعلى هذا فإن الأساليب المختلفة عبارة عن نظم تعبيرية تتعايش داخل اللغة نفسها وتعكس بعض العلاقات الخارجة عن نطاق اللغة أحيانا ، مثل المستويات الطباقية التى تتخذ هذا الأسلوب أو ذاك ، كما يتضح ذلك من ولوع بعض الطبقات باستخدام عناصر من لغات أجنبية ، وفى هذه الحالة فإن قيمة هذه العناصر ترتبط باللغة التى تدخل عليها لا باللغة التى تستعار منها ؛ فإذا قالت لنا سيدة مصرية

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٩٦ .

مثلا «مرسيه» فإنها عبارة موسومة بينما لو نطقت بها سيدة فرنسية فإنها تعد حينئذ محايدة غير موسومة لخلوها حينئذ من العلامة الطبقية .

وتعتمد الخاصية البنائية الأولى للنص على طابعه الخطى الأفقى، إذ إن الوحدات النوعية التى تتبع ذلك إما أن تجارى التسلسل الزمنى أو تعاقب الحوادث، ولهذا فإن الباحثين يفضلون مصطلح «الخط الأفقى» على غيره، ووجود النص يفترض وجود اللغة التى أنتج بها هذا النص، وعلى ذلك فإنه ينبغى أن يكون واضحا لدينا أن إنتاج النص يقوم على اختيار بعض العناصر اللغوية كأجزاء أو فقرات من سلسلة تمثل البنية الخطية للنص. وتعتبر البدائل اللغوية المحتملة لهذا النص المحور الآخر الذى يتصل به، فإنتاج النص يتمثل كما يقول «جاكوبسون» فى عرض عناصر من محور التبادل اللغوى على محور التجاور السياقى فى النص، وينبغى أن نلاحظ هنا أن هذا العرض إنما هو تحول فى الوقت نفسه لأنه يبرز جزءا من القيمة اللغوية ذا دلالة أسلوبية معينة.

وأسلوب النص بهذا المفهوم يعد جزءا من مكونات البنية الشاملة لأسلوب العمل الأدبى والتى نجد فيها أيضا معالم العالم المعروض ومعناها وصور التفكير التى تشملها ومفهومها الوظيفى. ويميز الباحثون الآن بين العناصر اللغوية والعناصر الأدبية فى الأسلوب، ولكى ندرك مدى اتساع هذا المجال - باعتباره المركز الذى تصب فيه أحداث الدراسات السيميولوجية للأدب - يكفى أن نذكر بإيجاز القائمة التى أوردها بعض الباحثين للمعايير الممكنة فى تصنيف الأساليب وهى:

- أشكال الأسلوب: مثل النثر والشعر والتوقيقات أو التأليفات.
- أنماط الأسلوب: مثل الأسلوب المحاكى أو الخلاق أو القديم وهكذا.
- مستويات الأسلوب: من رقى وهبوط أو عامية وحياد.
- أنواع الأسلوب: مثل أسلوب الكلام وأسلوب الكتابة.
- إيقاعات الأسلوب: مثل الأسلوب المرح والآخر الغاضب أو الحزين.
- لغوية الأسلوب: مثل لغات أهل الحرف والصنائع أو الأقاليم.

على أن التقسيم الذى ظفر بأكبر قدر من عناية الدارسين كان هو تقسيم مستويات

الأسلوب المختلفة وإيقاعاته المتعددة، وكثيرا ما اختلطت هذه المعايير، إلا أن المنهج البنائي يركز دائما على مشكلة عرض عناصر ما على المحور الخطى أو الأفقى للنص، ووضع هذه العناصر فى مكانها الملائم هو مشكلة التحليل البنائى السيميولوجى للأسلوب، إذ يترتب عليه بروز الدلالة الخاصة بكل أسلوب على حدة^(١).

هذه بعض الأسس العامة للدراسة السيميولوجية للأدب كنظم من الرموز المتشابكة التى ينبغى تصنيفها وقياسها وبحث خصائصها اللغوية والفنية وأبنيتها المركبة، وكثير من القضايا التى ألمحنا إليها فى هذا العرض النظرى قد تبدو جافة مجردة إن لم تعقبها تطبيقات واعية لا تنجح للتبسيط ولا للسرعة، وهذا هو الذى دعانا إلى قصر هذا البحث على الجانب النظرى حتى يكون هناك استيعاب تام لأفكاره، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة التطبيق النقدى التحليلى على أعمال محددة بقدر كبير من الوعى والتمهل والعمق الموضوعى الكافى.

(١) انظر:

Corny, wojtech, "Text Structure against the Back ground of language structure" Trad. Buenos Aires 1970, P.139.

محاولات تطبيقية فى النقد العربى

يهمنا أن نشير فى ختام هذا البحث إلى بعض المحاولات التطبيقية البنائية فى النقد العربى لتقييمها على ضوء الأسس النظرية التى عرضنا لها من قبل .

وأولى هذه المحاولات دراسة الشاعرة نازك الملائكة عن هيكل القصيدة^(١) التى نشرت فى مطالع الستينيات، وبالرغم من أنها لا تعتمد على مبادئ نظرية بنائية واضحة، إلا أنها فيما يبدو كانت قريبة من هذه المبادئ، فهى تنطلق من التمييز التقليدى فى الشعر بين الصورة والمضمون لتقيم فرقا محددًا بين الصورة الموسيقية التى تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات، والصورة البنائية التى تستند إلى موضوع القصيدة، أى أنها تشير لأول مرة فى نقدنا العربى إلى توازى الأبنية الصوتية والدلالية، ولكنها لا تلبث أن تنزلق إلى التصورات التقليدية عندما تعرف «الهيكل» بأنه الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع، مع أن الهيكل فى هذه الدراسة لا بد أن يرادف البنية ويشمل جوانبها العديدة دون الاقتصار على عناصر الأسلوب، وخاصة أن صفات الهيكل - كما توردها الباحثة - لا يمكن أن تقف عند حدود الأسلوب، إذ إنه فى رأيها لا بد أن يمتاز بالتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، وهى خصائص تشارف بعض خصائص البنية وإن لم تنطبق عليها بدقة .

وتقدم الباحثة فى هذه الدراسة تصنيفًا طريفًا لهيكل القصيدة العربية التى تتخذ فى رأيها ثلاثة أشكال رئيسية هى :

- ١ - الهيكل المسطح : وهو الذى يخلو من الحركة والزمن .
- ٢ - الهيكل الهرمى : وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن .
- ٣ - الهيكل الدهنى : وهو الذى يشتمل على حركة لا تقترن بزمن .

(١) انظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - بغداد ١٩٦٥ ص ٢٠١ - ٢٢٩ .

وتعنى بالنوع الأول القصائد التى تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن ، وإنما ينظر إليها الشاعر فى لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يتركه من أثر فى نفسه ، أما النوع الثانى فلا بد أن يتضمن فعلا أو حادثة ولا يصبح مجرد وصف ساكن يحتل حيزا مكانيا فحسب ، وفى نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن ، بينما يقتصر النوع الثالث من الحركة على جانبها ذهنى فحسب إذ يعتمد على هيكل فكرى لا يصف حدثا بل يناقش فكرة بأمثلة متلاحقة كما نرى عند شعراء المهجر .

ويضعنا هذا التصنيف أمام نماذج مستنبطة من مئات القصائد العربية كما تقول الباحثة ولكنه يخلط بين مستويات الوصف من جانب ويمزج عناصر الشعر بغيرها من جانب آخر ؛ فهو يعتمد على محورين : الحركة والزمن ، وفكرة الحركة غير دقيقة لأنها تتأرجح بين الحركة المكانية التى تشغل حيزا والحركة النفسية التى تمس تحولات وتغيرات لا صلة لها بالمكان ، كما أن فكرة الزمن نفسها تستخدم فى هذه الدراسة بطريقة لا تخلو من تجاوز ، فقد رأينا عند وصف الأسس السيميولوجية للفنون أن الشعر يعتمد على الإيقاع وهو استخدام عنصر الزمن الموسيقى ولكن الباحثة تربط الزمن هنا بالأحداث والفعل أى أنها تدخل فى هيكل القصيدة عنصرا قصصيا يعتمد على الحكاية ، وقد سبق أن أشرنا إلى أن القصة عندما تدخل فى الشعر لا تصبح جنسا مستقلا وإنما تظل خاضعة لقوانين الحكاية وتعد على أية حال عنصرا دخيلا فى بنية الشعر الغنائى ذا صبغة نثرية قوية ؛ فهى لا تصلح إذن كأساس لبحث بنية القصيدة من الوجهة الرمزية إلا إذا أصبحت العنصر المسيطر الذى يتحكم فى تكييف بنية بقية العناصر وهذا ما لم تحلله الباحثة . وقد أدى افتقار الأساس التماسك للتقسيم إلى تداخله ، فالهيكل المسطح لا يمكن أن يخلو من حركة ذهنية ولا أن يعتمد على السكون المكاني ؛ وبهذا يختلط بالهيكل ذهنى ، وهو إذ يعتمد على الصورة - كما نرى فى قصيدة « الشباك » التى تضرب بها الباحثة المثل - فإنه لا يلجأ بذلك إلى تعويض عن شىء يفقده ، ليست الحكاية هى ما يرمى الشعر إلى قوله ويبحث له عن تعويض ، بل إن الصورة نفسها - كما رأينا - هى لحمية البنية الشعرية وسداها . وبالرغم من أن بحث « نازك الملائكة » يعد محاولة جادة فى مجال الكشف عن بنية القصيدة العربية تحتاج إلى مراجعة وتعديل فى الأسس وضبط المصطلحات طبقا للغة

النقد الحديثة إلا أنه يظل من أوائل البحوث الذكية المتمرسية التي ألفت الضوء على قضية البنية الشعرية واجتهدت في وصفها بما تملكه من وسائل منهجية .

أما المحاولة التطبيقية الثانية فهي مشكلة حقيقية لأنها تتسم بالجرأة الشديدة والمعرفة العميقة بالمناهج والمصطلحات البنائية ولكنها تقتطع منها الفكرة التوليدية التي دعا إليها «جولدمان» وتنزع إلى تقييم الشعر العذري الأموي على أساسها، وقد قام بها باحث شاب في أطروحته للدكتوراه هو الصديق التونسي الدكتور «طاهر ليب»^(١). ونقطة الانطلاق في هذه الدراسة هي النص ذاته، بمعنى أن التحليل الداخلي الذي يؤدي إلى تحديد بنية عالم العذريين الشعري يعتمد على استجواب الشعر لا الشاعر، وبما أن هذه البنية - طبقاً لمبادئ «جولدمان» - لا يمكن أن تكون من إنتاج الفرد فإنه يحاول ربطها بالبنية الاجتماعية والاقتصادية للطائفة التي أنتجتها، وهذا هو وجه الصعوبة في تحقيق هذا البحث، لأن ما يتوافر لدينا من بيانات اجتماعية واقتصادية عن هذه العصور ما زال مادة أولية لم تتناولها الدراسات المتخصصة وتكشف على ضوء المناهج العلمية الحديثة عن طبيعة تكوينها، أي أننا كي نطبق نظرية التوليديين على العصر الأموي ينبغي أن نعتمد على حصاد من الدراسات الاجتماعية والثقافية لهذا العصر يكفي لتغطية مقولاتنا الأولية وهو الأمر الذي مازلنا بحاجة إليه حتى الآن.

ومع هذا النقص الظاهر فإن الباحث يرى أن العالم العذري موسوم بمحاولة التجاوز الفاشلة مما يكسبه دلالة في تلك المرحلة الخاصة من التحول الاجتماعي والاقتصادي، فالعذريون أول من حاول في الميدان الشعري تجاوز الانغلاق الفكري والمادي في المجتمع الأموي وذلك عن طريق التسامي في الشعور القائم اليأس الذي يشدهم إلى الإنسان في عالميته ويخلق مادة مأساوية في عالم خال من تصور التراجيديا، هذا التسامي العذري إلى العوالم المثالية يؤدي إلى أن يستقطب البطل وحدانية الحببية التي تظل بعيدة أو مبعدة وتكتسب طبيعة خارقة للعادة، وتتجسد فيها العفة، وتنتقل العناصر الدينية إلى الشعر لبناء عالم له قوانينه الخاصة.

(١) انظر: Labib, Taher "La Poesie amoureuse des Arabes" Alger

ومقالة في مجلة الفكر . عدد فبراير ١٩٧٤ بعنوان «الإستراتيجية الجنسية في الشعر العذري» .

وعند تحليل ملامح هذا العالم يستتج الباحث المبدأ الذى يقضى بأن جميع وسائل اللذة ممكنة ما عدا العمل الجنسى نفسه، مما يكشف له عن العلاقة بين الإنتاج العذرى والعالم المادى الذى يصدر عنه، وهذا لأن الرفض الجنسى ينحصر فى رفض استغلال «المنطقة المنتجة» على حد تعبيره. مما يوضح التجانس بين عالم الإشباع أو الحرمان الشعري من جانب والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الواقعية من جانب آخر، إذ إن المرأة بلا جنس إنما هى رأسمال غير منتج. ويجازف الباحث برسم هيكل البنية الاجتماعية الاقتصادية الأموية على أساس أنها تعتمد على «الانتاج الموسع» لرأس المال المكدر ضد منفعة البدو وبنى عذرة المستفقرين مما يؤدى إلى توازى المفهوم العذرى والمفهوم الشهوانى حيث تصبح المرأة هى المرادف العاطفى لرأس المال.

ومن هنا يصبح الحب العذرى مجرد حالة من حالات الاستلاب والعمل المغترب الذى لا يفضى إلى نتيجة إيجابية، ويصل هذا الاستلاب إلى ذروته بالجنون الذى يصاب به بعض أبطال العذريين مثل قيس مما يوازى انعدام التمتع وفقدان كفاءة الحياة، ويكون التنازل عن المرأة صورة للتنازل عن الملكية الاقتصادية. هذه القفزة من البنية الشعرية وقوانينها الفنية إلى البنية الاجتماعية هى أخطر مراحل منهج «جولدمان» وأصعبها فى التطبيق، وهى التى يمارسها صديقنا التونسى بمهارة كبيرة وجرأة بالغة، وإن كان لى من ملاحظة عليه فهى تتلخص فى أنه باختياره البنائية الاجتماعية التوليدية قد حرم بحثه من أدوات البنائية اللغوية التى قد تناسب بشكل أوضح الشعر الغنائى العربى مما أدى إلى أن تقتصر نتائجه على الجانب الأيديولوجى فحسب ولا تلمس الجوانب الجمالية التى نحتاج إلى كشفها فى شعرنا العربى أى أنه قد اهتم بما يقوله الشعر العذرى لا بكيفية قوله. ومن ناحية أخرى فإننى أدعوه إلى مراجعة مصطلحاته وتعبيراته العربية لتنقيتها من اللكنة الأعجمية التى تغلب على كتابة إخواننا فى المغرب العربى وتعزلهم بالتالى عن التيارات الفكرية المتواصلة فى المشرق، وفى موضوع مستحدث مثل البنائية تشتد الحاجة إلى توحيد المصطلحات حتى لا نضيف إلى صعوبة المنهج صعوبات لغوية أخرى نحن فى غنى عنها، وحتى نفرغ إلى تشكيل المبادئ ووضع الأسس المنهجية.

وتتسم المحاولة الثالثة والأخيرة بنفس الجسارة وإن كانت فى تقديرى غير موفقة على الإطلاق، فهى تهجم على أعظم آثارنا الأدبية وهى رسالة الغفران للمعري باحثة عن بنيتها القصصية^(١). وليتها تتوفر على هذا البحث بما يقتضيه من جدية واستقصاء، بل تكتفى ببعض المقولات السريعة المبتورة ثم تنثرها كالرذاذ على سطح العمل العملاق، فهى تفترض أولاً أن رسالة الغفران قصة ودون هذا خرط القتاد كما يقول العرب، ثم تلتقط من أشكال بنية القصة أبسطها وأقربها إلى روح الأقصوصة وهو مبدأ «تودوروف» الذى سبق أن شرحناه والذى يقضى بأن الحد الأدنى من هيكل القصة لا بد أن يقوم بين نوعين من التوازن يتخللهما اضطراب وتخلخل، ويسمى باحثنا هذا التوازن «هدوءاً» ويتصور أنه خلو من الفعل والأحداث، ثم يظن أن الاضطراب هو مجرد الحركة ووقوع أحداث ما، ويدلل على قيام هذا العنصر فى رسالة الغفران بحركة ابن القارح وتنقله من مكان إلى آخر.

وكل هذه التصورات متعجلة غير دقيقة، فرسالة الغفران ليست أقصوصة ممطوطة إلى مئات الصفحات، وبدل أن نفرض عليها نموذجاً بنائياً مبسطاً كان ينبغى أن نستخلص نموذجها الخاص، لعله أقرب إلى الطابع الملحمى منه إلى الشكل القصصى، إذ إنه يقوم على متابعة أعمال شخص واحد هو ابن القارح، وكل ما يورده من مشاهد اللجنة رهين بمرور ابن القارح عليها، إلا أنه ليس شخصية قصصية لخلوها من العمق النفسى والوجودى واكتفائها بالمنظور الخارجى المفارق.

وفى محاولة الباحث لتحليل «ميكانيزم» العلاقات بين الوحدات الجزئية فى رسالة الغفران يبدو له أن نمط «الانضمام» العفوى غير المسبب هو الذى يسيطر على هذه العلاقات، ولهذا فهى لا تخضع للمنطق السببى القصصى ولا تشبع شروط البنية القصصية، وكانت هذه النتيجة جدية بتعديل منظور الباحث ودفعه إلى رفض الافتراض القصصى والبحث عن «النموذج» الحقيقى الذى تبدعه رسالة الغفران فى الأدب العربى والوصف المستقصى لعلاقاته ووحداته، وهو نموذج لغوى فى الدرجة الأولى، ولكن إصرار الباحث على تطبيق بعض المقولات البنائية بتعجل واقتضاب حال بينه وبين هذه الرؤية المنبثقة التى تعد من شروط النقد البنائية الأساسية وهذا ما ندعو الباحثين إلى تفاديه.

(١) انظر: حسين الواد: «البنية القصصية فى رسالة الغفران» الدار العربية للكتاب - تونس سنة ١٩٧٥.

وقد نوهنا فى مقدمة هذه الطبعة ببعض الدراسات البنائية الأخرى التى صدرت فى الآونة الأخيرة، ولعل أهمها فى المجال التطبيقى هو إنجازات الدكتور كمال أبو ديب فى كتبه ودراساته المعمقة على الشعر العربى ودراسات الدكتور عبدالسلام المسدى عن المتنبى وكتابه الرائد عن الأسلوب والأسلوبية، ونأمل أن تحمل لنا السنوات القادمة حصاد جهد علمى عظيم أرى بعض الرفاق هنا فى مصر يبذلونه بدأب وحنكة، كما نأمل أن تتاح فرصة النشر لبعض الدراسات الجامعية الجادة التى استطاعت باحتضانها للمنظور البنائى أن تسهم فى إثراء التجربة النقدية فى الأدب العربى مثل رسالة الدكتورة سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ وغيرها من الدراسات التى نعلق عليها أملا كبيرا فى تحويل النقد العربى إلى جادة العلوم المنهجية ذات الارتباط الحميم بروح العصر ومنجزاته.

ثبت المصادر

Althusser, Louis, Pour Marx. Trad. Mexico 1976.

Barthes, Roland Eléments de semiologie, Trad. Madrid, 1971.

Ensayos criticos. Trad. Barcelona 1971.

Système de la mode, Paris 1965.

La mode et les sciences humaines, Exchanges 1966.

Sociologia Y socio-logica. Trad. Buenos Aires 1973.

Le degré zéro de l'écriture, Paris 1972. Trad Buenos Aires 1973.

Critique et vérité, Paris 1967.

L'analyse structural du récit communication⁸, Paris 1966.

Trad. Buenos Aires 1976.

Benveniste, Emile, Problèmes de linguistique générale. Trad. Mexico 1975.

Broekman, J., Strukturalismes, Munich 1971, Trad. Barcelona, 1974.

Castagnino, Raul, Sentido Y estructura narrativa, Buenos Aires 1975.

Charbonnier, Georges Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, Trad. LaHabana, 1970.

- Cocteau, Jean. Le Secret Professionnel en "Le rappel à l'ordre",
Paris 1926, Trad. Buenos Aires 1959.
- Cohen, Jean, Structure de language poétique, Paris 1966, Trad.
Madrid 1973.
- Corny, Wojeciech, Text strutcure against the bacground of language
structure, Trad. Buens Aires 1970.
- Corvez, Maurice, Les structuralisles, 1969, Trad. Buenos Aires 1972.
- De Gramont, Sanchez, Encuentro con Lévi-Strauss, The New York
Times 1968. Trad. Buenos Aires 1976.
- De Saussure, Ferdinand, Course de linguistique générale, publ. par Ch.
Bally and Alb. Schehaye, Paris 1916, Trad. Buenos Aires 1975.
- Dubois, Jean, Estructuralismo Y linguistica, Trad. Barcelona 1973.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Izvetan: Diccionario enciclopedico de las
ciencias del language, Trad. Beunos Aires 1974.
- Eco, Umberto. Opera Aperta. Milan 1962. Trad. Barcelona 1963.
- Edelin, Francis, Campo. analogico Y estructura narrativa; analysis,
estructural del texto poetico, Trad. Buenos Aires 1973.
- Eikhenbaum, Teoria del metodo formal, Trad Madrid 1973.
- Eliot, T.S., Selected essays, New York 1932, Trad. Madrid 1971.
- Ertich Victor, Russian formalism, La Haya, Trad. Barcelona 1974.
- Fages, Para comprender el estructuralismo, Trad. 1973.
- Freud. S. Konstruktion in der analyse, 1937.
- Friedrich, Hugo, Die strukture der modernen lyrik, Trad.

Barcelona1959.

Frye, Northrop, The stubborn structur, Essays on criticism and society1971 Trad. Madrid1973.

Anatomy of criticism, New York1956.

Fables of identity, New York1956.

La estructura irreflexible de la obra literaria. Trad. Madrid1976.

Genette, Gérard, Language poétique, poétique, du langage, Paris1968, Trad. Buenos Aires1970.

Fronteras del relato. Trad. Buenos Aires1970.

Goldman, Lucien, Recherches dialectique, Paris1959, Trad. Caracas1962.

Sciences humaines et philosophie, Paris1963, Trad. Buenos Aires1969.

Goodman, Paul, The structure of literature, Chicago1968, Trad. Buenos Aires1971.

Granger, Gilles, A contecimiento Y estructura en las ciencias humanas, Trad, Buenos Aires1972.

Greimas, A. J., Sémantique structurale, Recherche de méthode, Paris1966, Trad. Madrid1973.

Problèmes du structuralisme, Paris1966 Trad. Mexico1975.

Guiraud. Pierre, La Sémantique, Paris1955, Trad. Mexico1976

Gulglielmi, G., Letteratura come sistema e come funzione, Trad. Barcelona1972.

- Hjelmslev, Louis, Omkring sprogtcoriens grundloeggese Trad.
Madrid, 1974.
- Ingarden, Roman, Das literarische hunstrwerk, Hall, Martinez, Bonati,
Félix. "La estructura de la obra literaria, Barcelone 1972.
- Jakobson, Roman, Ensayos de linguistica general, Trad.
Barcelona 1975.
- Principios de la fonologia historica, Trad Barcelona 1975.
- Nuevos ensayos de linguistica general, Trad. Mexico 1976.
- Y otros, Theorie de la literature, Paris 1965. Trad. Buenos
Aires 1976.
- Lefebre, Henri, Reflexiones sobre el estructuralismo Y la histria, Trad.
Buenos Aires 1972.
- Mas alla del estructuralismo, Buenos Aires 1973.
- Lepschy, Ciulio, La linguistica structural, Torin 1966, Trad.
Barcelona 1971.
- Leroy, Mauricie, Les grands courants de la linguistique modern,
Bruxelles 1964, Trad. Madrid, 1974.
- Lévi-Strauss, Claud Anthropologie structurale. Paris 1958, Trad.
Buenos Aires 1976.
- La estructura Y la forma, Trad. Buenos Aires 1969.
- Mythodogiques : Le cru et le cuit. Plon 1964, Trad.
Mexico 1969.
- Lotman, J. M., Sur la délimitation linguistique et littéraire de la nation
de structure, La Haye 1964. Trad. Buenos Aires 1970.

- Macherey, Pierre, Problemas del estructuralismo, Trad. Barcelona 1972.
- Makarovsky, Kapital aus der poetik. Francfort 1948. Trad. Madrid 1967.
- Maldavsky, D., Teoria de littérature général, Buenos Aires 1974.
- Martinet, André, Structure and language 1966. Trad. Buenos Aires 1971.
- Mathesius, V., Sobre algunos problemas del analisis sistématico de la gramática. De travaux du cercle linguistique de Prague VI Trad, 1969.
- Mélétinski, E., El estudio estructural Y la tipología del cuento, Trad. Madrid 1974.
- El analisis estructural Y tipología del cuento, Trad. Buenos Aires 1974.
- Ménrad, René, Image e idioma de la poesia, Analisis estructural del texto Poetico, Trad. Buenos Aires 1973.
- Miel, Jean, Jacques Lacan and the structure of the unconscious, Trad. Buenos Aires 1970.
- Moles, Abraham, L'analyse des structure du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité, Trad. Buenos Aires 1970.
- Nelson, coutinho, El estructuralismo, Y la meseria de la razon, Trad. Madrid 1973.
- Pagnini, La estructura literaria Y el método critico, Trad. 1976.
- Parain, Charles, Estructuralismo e historia en "Estructuralismo y Marxismo" Trad. Barcelona 1973.
- Parain-vial Jeanne, Analisis estructurales et ideologies structuralistes, Toulouse 1969. Trad. Barcelona 1972.

- Paz, Octavio, Lévi-Strauss o el nuevo festin de Esopa, Mexico 1975.
- Piaget, Jean, Le structuralisme, Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1971.
- Pouillon, Jean, Problèmes du structuralisme, Paris 1966. Trad.
Mexico 1975.
- Temps et Roman, Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1970.
- Propp, Vledimir, Morfolagija skosky, Trad. Madrid 1974.
- Sagre, Cesar, Isegnè e la critica, Trad. Barcelona 1976.
- Sarter, Jean Paul, Critique de la raison dialectique Paris 1960, Trad.
Buenos Aires 1965.
- Seve, Lucien, Critica del estructuralismo, Revista International,
Prague 1971, Trad. Buenos Aires 1976.
- Shklovski, El arte como Procedimiento, Trad. Communication,
Madrid 1973.
- Sklovskij, V., Oteri prozy, Moskova, Trad Barcelona 1973.
- Smith, Barbara Herrnstein, Poetic closure, a study of haw poems end.
Chicago 1970.
- Sourian, E., 20.000 Setuaciones dramaticas. Trad. Mexico 1959.
- Tacca, Oscar, Las voces de la novela Madrid, 1973.
- Tinianov, Jakobson, Problemas de los estudios literarios y linguisticos,
en théorie de la literature, Trad. Buenos Aires 1976.
- Todorov, Izvetan, Teoria de la literature de los formalistas, rusos, Trad.
Buenos Aires 1976.

Qu'est-ce que le structuralisme, Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1971.

Poétique, Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1975.

La herencia metodologica del formalismo, Trad. Buenos Aires 1972.

Trnka. B. J. La lingüística estructural del círculo de Praga. Indiana University Press 1944.

Trnka. B. J. Vachek, N. S. Trubetskoy, Mathesius, R. Jakobson, El círculo de Praga, Trad. Barcelona 1971.

Trubetzkoy, N. La fonología actual, Trad. Buenos Aires 1972.

Tynianov, Eikhenbaum, Shkolovski, Formalismo Y vanguardia. Trad. Comunicacion Madrid 1973.

Uspenski, Boris, Les problèmes sémantique du style à la lumière de la linguistique. Trad. Buenos Aires 1970.

Valéry, Paul. Variété!, Trad. Buenos Aires 1956.

فهرس الكتاب

الموضوع	صفحة
مقدمة الطبعة الثانية	٧
مقدمة الطبعة الأولى	١٢
القسم الأول: مدخل لدراسة البنائية	١٥
أصول البنائية	١٧
مدرسة جنيف الرائدة	١٨
مدخل	١٨
فرديناند دي سوسيور	١٩
ثنائية النظم اللغوية	١٩
الفرق بين اللغة والكلام	٢٠
المحوران الزمني والثابت	٢٣
نظام اللغة ورقعة الشطرنج	٢٤
علم اللغة الداخلي والخارجي	٢٦
العلاقات السياقية والإيحائية	٢٦
قيم المخالفة ومفهوم الوحدة	٢٧
اعتباطية الرمز اللغوي	٢٩
التبشير بالسيمولوجية	٣٢

الموضوع	صفحة
ميراث الشكلية الروسية	٣٣
مولد المدرسة الشكلية	٣٣
علاقتها بالثورة الاشتراكية	٣٤
صلتها بالحركات الفنية الأخرى	٣٦
مفهوم الشكل عندهم	٤٠
دراسة العمل الأدبي في ذاته	٤٢
خطأ الانعكاس في نظر الشكليين	٤٣
نموذج التحليل اللغوي في الأدب	٤٥
نظرية نظم الشعر حول الإيقاع	٤٩
الفرق بين الشعر والنثر	٥٣
الخيال والصورة في الشعر	٥٦
المنهج الصرفي في تناول القصيدة	٥٩
المحور الوظيفي في دراسة الحكايات	٦١
نموذج لتحليل حكاية بمنهج بروب	٦٥
مشكلة تاريخ الأدب في الشكلية	٦٩
أزمة الشكلية وقربها من التصور الاجتماعي	٧٠
دين الشكلية على البنائية المعاصرة	٧٢
حلقة براغ اللغوية	٧٤
كيف تكونت حلقة براغ	٧٤
من مبادئ بنائية اللغة عندهم	٧٥
نقدتهم لبعض ثنائيات سوسيو	٧٧
بنائية الدراسات الصوتية	٧٨
تحليل لغة الشعر	٨٠
تحول الشكلية إلى بنائية	٨٤

الموضوع	صفحة
من مبادئ براغ الجمالية	٨٥
فى علم اللغة الحديث	٨٩
مثال الدقة العلمية	٨٩
مدرسة كوبنهاجن	٩١
المدرسة الأمريكية	٩٦
أنواع العلاقات والمستويات	١٠٠
علم الدلالة البنائى	١٠٣
نظرية الفاعل الدلالى	١٠٧
تقييم عام لبنائية علم اللغة	١١٤
قوام النظرية ومشاكلها	١١٩
ما هى البنية والبنائية	١٢٠
مصطلح البنية	١٢٠
خصائص المصطلح	١٢١
التصوران الوظيفى والمنطقى	١٢٣
البنية والواقع والنموذج	١٢٥
شروط النموذج	١٢٦
البنية وقوانينها عند التوليديين	١٢٨
من خصائص المنهج البنائى	١٣٣
تحليلى شمولى	١٣٣
يعتمد على القيم الخلافية	١٣٤
يقتصر على التحليل المنبثق	١٣٥
يتخذ قاعدة المناسبة	١٣٦
يمتد عمقا لا عرضا	١٣٧

الموضوع	صفحة
يختلف عن المنهج الشكلي	١٣٨
هل البنائية منهج أم مذهب	١٣٩
وظيفة النشاط البنائي	١٤١
أهم مراكز البنائية	١٤٢
تطبيقاتها فى العلوم الإنسانية	١٤٣
استخدام البنية فى الرياضيات	١٤٣
مولد الأنثروبولوجيا البنائية	١٤٥
تطبيق ليفى سترافس لبنائية سوسيور	١٤٦
الإفادة من منهج الصوتيات	١٤٧
البنية والبنائية عند ليفى سترافس	١٥٠
تقسيمات النماذج الاجتماعية	١٥٣
مستويات التواصل البشرى	١٥٥
دراسة قيم المخالفة فى الحكايات الشعبية	١٥٦
دراسة نظم الطعام بنائيا	١٥٧
التحليل البنائي للأسطورة	١٥٩
تحليل أسطورة أوديب	١٦١
الحل البنائي لمشكلة تعدد الروايات	١٦٣
تطبيق المنهج على علم الاجتماع	١٦٥
دراسة اجتماعية اللغة بنائيا	١٦٥
علم المعجم كنموذج لدراسة بنائية الثقافة	١٦٧
نموذج لدراسة الملابس كرمز طبقي	١٦٧
تحليل بارت البنائي للموضة	١٦٩
مبادئ الجشطالت ونشأة البنائية	١٧٢
الأساس اللغوى لبنائية لاكان النفسية	١٧٤

الموضوع	صفحة
تطبيق البنائية على علم النفس الاجتماعى	١٧٧
تطور الأبنية البشرية	١٧٨
من نتائج البنائية عند بياجيه	١٧٨
البنية والتاريخ: معركة الوجودية والماركسية	١٨٠
مشكلة البنية والتاريخ	١٨٠
علاقة التاريخ بالبنية فى الزمان والمكان	١٨١
النقد التاريخى للبنائية	١٨٢
حوار خصب مع الوجودية	١٨٤
قطيعة البنائية مع جيل سارتر	١٨٧
الخلافا حول نظرية المعرفة والمنظور التاريخى	١٨٧
محاولة عقد زواج بين البنائية والماركسية	١٩٠
هل البنائية تعبير عن فشل اليسار	١٩٣
القسم الثانى: البنائية فى النقد الأدبى	١٩٥
البنائية فى الأدب	١٩٦
الأبنية الأدبية	١٩٦
البنية وتعدد المعنى	١٩٩
التياران اللغوى والفلسفى	٢٠١
النموذج اللغوى للتحليل الأدبى	٢٠٢
علاقات الحضور والغياب	٢٠٤
مستويات التحليل الأدبى	٢٠٦
مراتب التحليل ورؤية العالم	٢٠٦

الموضوع	صفحة
كيف نبدأ التحليل البنائي فى الأدب	٢٠٨
أولوية النقد الجمالى اللغوى	٢٠٩
علم الأشكال الأدبية	٢١١
نظرية المستويات الأدبية	٢١٢
تجاوز المستوى اللغوى	٢١٦
شروط النقد البنائى	٢١٨
النقد والحقيقة	٢١٨
منطقية النقد ولغويته	٢١٩
كيف نكتب؟	٢٢١
طابع التحليل لا التقييم	٢٢٢
مبادئ فرأى فى النقد البنائى	٢٢٤
النقد البنائى عند الاشتراكيين	٢٢٦
لغة الشعر	٢٣١
من رواد البنائية	٢٣١
بنية التعبير الشعرى	٢٣٣
الاستعارة المركزة مصفاة البنية	٢٣٦
الصورة وبنية الشعر	٢٣٨
وظيفة الصورة	٢٤٠
أنماط الصور	٢٤١
الحكاية والبنية الشعرية	٢٤٣
من البلاغة إلى علم الأسلوب	٢٤٤
مستويات التحليل الصوتية والدلالية	٢٤٥

الموضوع

٢٤٧

٢٤٨

٢٥١

٢٥٣

٢٥٦

٢٥٩

٢٦١

٢٦٣

٢٦٧

الموضوع

اختلاف التركيب الصوتى للشعر عن النثر

التركيب الدلالى وخواص الإسناد فى الشعر

بين الانحراف وكسر النظام

مشكلة المعنى والانتقال المفاجئ

نظرية التوصيل الشعرى

الوظيفة الشعرية للغة

ليس بالموسيقى وحدها يقوم الشعر

المظهران الدلالى والجمالى للشعر

البنية والمعجم الشعرى

تشریح القصه

أين نبحت عن بنية الحكاية؟

من صرف القصه إلى نحوها

الحكاية والقول

التعرف على وحدات القصه

النموذج السيميولوجى فى تحليل القصه

نظام الأحداث : سببى زمانى أو تجميعى مكانى

مشكلة الزمن المقالى والتاريخى

مصطلح الفاعل فى البنائية

المحمول العامل وقواعد الاشتقاق

من هو الراوى حقيقة؟

مظاهر القصه وأحوالها

وظيفة الوصف فى السياق القصصى

٢٩٤

الموضوع	صفحة
النظم السيميولوجية والأدب	٢٩٧
السيميولوجية وعلم اللغة	٢٩٧
المستويات السيميولوجية	٢٩٩
قاعدتا الانبثاق والاختيار	٣٠٢
قواعد توزيع الوحدات السياقية والنظامية	٣٠٣
شروط الرمز	٣٠٦
تراكيب الرمز اللغوية	٣٠٧
دور الحواس الخمس فى الرموز السيميولوجية	٣٠٨
طبيعة الصور الشعرية	٣١١
نظام وأنواع الرموز الأدبية	٣١٢
رمزية الصوت الشعرى	٣١٣
خواص الأسلوب البنائية	٣١٥
محاولات تطبيقية فى النقد العربى	٣١٩
ثبت المصادر	٣٢٥

رقم الإيداع ٩٨ / ١٣٢٦١
الترقيم الدولي x-0497 - 09 - 977

مطابع الشروق

القاهرة : ٨ شارع سيويه المصرى - ت: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي

هذا بحث يختلف جد الاختلاف عما يألّفه الناس ويأتسون إليه في البحوث الأدبية ، فإن هذه الصفحات محاولة لتفجير مشكلة المنهج في النقد الأدبي ؛ تسترق السمع لما يلهج به الناس اليوم في العلوم الحديثة من لغات كنا ما تزال نجهلها وتتصور أننا لسنا بحاجة لمعرفة لها . وإذا كانت السنوات الأخيرة قد شهدت ثورة منهجية حقيقية لم تقتصر على النقد الأدبي وإنما بدأت بالذات في علوم اللغة والنفس والاجتماع ، ثم انتهت إلى الدراسات الأدبية طبقا للنظرية البنائية ومقولاتها السيميولوجية وما تولد منها ، فإن أي عرض أمين لهذه النظرية لابد وأن يمتد إلى هذه العلوم باحثا عن كيفية احتضانها لبذرة البنائية ونموها فيها بما لا نعهده في الدراسات الأدبية التي تختلط بالتاريخ .

وفي الوقت الذي تصدر فيه آلاف الكتب في جميع اللغات الحية من مولفة ومترجمة عن البنائية ومشاكلها النظرية والتطبيقية وما جد بعدها ، فإننا نعاني من النقص الشديد في لغتنا العربية .

والواقع أن أسوأ عاداتنا النقدية هي كسلنا الذهني ، وهذا ما تحاول الصفحات التالية أن تقاومه عندما تقدم نموذجا تفصيليا لأحدث نظريات الفكر وأدقها وأوسعها انتشارا وفعالية في العالم اليوم ، فهي لم تمت كما يزعم الدارسون عندنا ، بل تتجلى بخصوبة فائقة فيما تولد عنها من نظريات تأويلية وسيميولوجية محدثة .